



Уральский  
федеральный  
университет

имени первого Президента  
России Б.Н. Ельцина

Уральский гуманитарный  
институт

**Т. А. ГАЛЕЕВА**

# СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО ЕКАТЕРИНБУРГА

Учебно-методическое пособие





МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
УРАЛЬСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМЕНИ ПЕРВОГО ПРЕЗИДЕНТА РОССИИ Б.Н. ЕЛЬЦИНА

Т. А. Галеева

# СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО ЕКАТЕРИНБУРГА

Учебно-методическое пособие

Рекомендовано методическим советом УрФУ в качестве учебно-методического пособия по майнору «Современное искусство Екатеринбурга» для студентов, обучающихся по программам бакалавриата и магистратуры в областях «Математические и естественные науки», «Инженерное дело, технологии и технические науки», «Науки об обществе», «Гуманитарные науки»

Екатеринбург  
Издательство Уральского университета  
2017

УДК 7.03(470.5)(07)  
ББК Щ103(2Р36)6я7  
Г155

Рецензенты:

Уральский филиал Государственного центра  
современного искусства / РОСИЗО  
(директор УрФ ГЦСИ / РОСИЗО А. А. Пьянкова);  
Е. И. Павловская, доктор искусствоведения, профессор  
Уральского государственного архитектурно-художественного  
университета

**Галеева, Т. А.**

Г155 Современное искусство Екатеринбурга : учеб.-метод. пособие /  
Т. А. Галеева ; М-во образования и науки Рос. Федерации, Урал.  
федер. ун-т. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2017. — 76 с.  
ISBN 978-5-7996-2279-4

В учебно-методическом пособии освещаются аспекты развития современного искусства в Екатеринбурге, являющемся важным центром художественной жизни России. Материал отражает этапы и специфику формирования новых художественных практик в Свердловске — Екатеринбурге в советский и постсоветский периоды. Представлены основные тенденции и ключевые виды и направления визуальных искусств, анализируются избранные примеры творчества отдельных художников и групп.

Для студентов бакалавриата и магистратуры, обучающихся по разным направлениям подготовки и изучающих современное искусство, а также всех, интересующихся вопросами развития современного искусства в России.

УДК 7.03(470.5)(07)  
ББК Щ103(2Р36)6я7

На обложке:

А. Крохалева, Д. Первалов. Кокон.  
Пространственная светозвуковая интерактивная инсталляция. 2017.  
Фото Л. Кабапиной

ISBN 978-5-7996-2279-4

© Уральский федеральный университет, 2017

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Курс посвящен изучению современного состояния изобразительного искусства Екатеринбурга в его различных направлениях — от живописи до инсталляционных и перформативных практик. Основной акцент сделан на знакомстве с текущей художественной жизнью Екатеринбурга — крупного культурного центра России. Помимо лекционных занятий, курс предполагает непосредственное знакомство с деятельностью различных художественных институций города (музеев, галерей, фондов), с активными персонажами екатеринбургской арт-сцены (художниками, критиками, галеристами и др.). Ориентированный на живой, подвижный и очень изменчивый художественный контекст, курс нацелен на формирование у студентов представления о развитии искусства Екатеринбурга как органической и важной составляющей части современной культуры России.

Программа курса предполагает обязательное использование студентами в ходе освоения дисциплины не только литературных источников, но и обширного визуального материала, на основе которого выстраиваются форма и содержание каждой лекции и их самостоятельная работа. Это и авторские электронные презентации, и сетевые ресурсы, а также кино- и видеоматериалы, мультимедийные программы из фонда медиатеки департамента искусствоведения и социокультурных технологий УрФУ.

Курс рассчитан на студентов — бакалавров и магистрантов разных направлений подготовки, не изучающих специально историю изобразительного искусства, но заинтересованных в знакомстве с современными художественными практиками.

В процессе освоения дисциплины студентам потребуются полученные в предыдущих или параллельных гуманитарных курсах

знания о мировых исторических процессах XX в., философском, социальном, информационном контексте современной визуальной культуры.

В результате изучения дисциплины студенты должны приобрести следующие знания и умения:

- знать основные художественные направления второй половины XX — начала XXI в.;
- уметь критически анализировать современные художественные практики в контексте социокультурной ситуации на уровне региона, муниципалитета, организации;
- уметь артикулировать подходы к изучаемым художественным явлениям в свете современных теорий.

Курс дает обобщающий взгляд на ряд художественных практик второй половины XX — начала XXI в., отмеченных своеобразным проявлением неклассических, альтернативных, а иногда и маргинальных форм развития визуальных искусств. В процессе обучения студенты осваивают актуальный художественный материал, развивают навыки аналитического исследования современной художественной ситуации, богатой проявлениями агрессивного и нетолерантного отношения широкой зрительской аудитории к непонятым явлениям визуальных искусств.

## ВВЕДЕНИЕ

Понятие «современное искусство» в рамках данного курса включает в себя не просто совокупность произведений искусства, созданных в настоящее время, но лишь те, что находятся на границе визуальных искусств и практик повседневности, имеют подчеркнутый деятельностный характер. Это позволяет их также обозначать как художественные практики (по аналогии с культурными практиками в духе П. Бурдьё).

В рамках парадигмы современного искусства произведение перестает быть только материально-вещественным объектом, но становится специфическим «способом проживания» автором проблем и ситуаций окружающего мира и общества, художественной формой социальной практики, репрезентирующей ее в воображаемых образах и символических отношениях.

Современное искусство часто обозначают также термином «актуальное», чтобы подчеркнуть его нетрадиционный, экспериментально-новаторский характер. Оно обладает мощным потенциалом культурной критики, которая осуществляется через поиск и представление возможных моделей поведения и сосуществования в целях сохранения личностной и групповой идентичности.

Художественные практики, входящие в структуру современного искусства, создают подвижное и быстро трансформирующееся поле искусства и культуры, которое очень дифференцировано, основано на принципе различия, порождает сложное единство — единство-в-различии.

Исследователи современного искусства, характеризуя его, с одной стороны, отмечают «использование им многочисленных средств коммуникации через одновременное оперирование визуальностью, вербальностью, тактичностью, одним словом, через

мультимедиа, а, с другой стороны, через разрушение основы, отказ придерживаться своих изначально установленных границ. В этом регистре мы находим основания для перформансов, инсталляций, лэнд-арта и др»<sup>1</sup>. Современное искусство в его актуальных художественных практиках расширяет восприимчивость сознания к новому. Оно делает это даже тогда, когда провоцирует раздраженную реакцию зрителей на художественные инновации, нарушающие критерии «хорошего вкуса» и общепринятые конвенции.

---

<sup>1</sup> Aguilar N. Au-delà des limites et des frontières // Art Press. 1992. № 174. P. 40.



# ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ЕКАТЕРИНБУРГА

## Тема 1

### Первые эксперименты свердловских художников 1960–1970-х гг.: «Уктусская школа»

#### *Основные положения*

Культурный и художественный центр индустриального региона, традиционного позиционировавшегося в советское время как «опорный край державы», Екатеринбург изначально развивался как горнозаводской город, чья «особость» определялась прежде всего своеобразием географического положения, статусом внутригосударственного фронта, обозначенного горным хребтом, а также промышленной его ориентацией. За советские годы он превратился в военно-промышленный город, атмосфера которого обрела особый замкнутый характер.

Традиции «сурового стиля», сложившегося в советском искусстве в начале 1960-х гг., здесь долго сохраняли свои позиции: индустриальные заводские сцены, аскетические приполярные пейзажи, парадные групповые портреты рабочих бригад и пр. являлись программными и преобладали на больших зональных выставках «Урал социалистический». Однако даже в монолитном, казалось бы, творчестве членов местного отделения Союза художников были свои «левые отклонения» от административно задававшихся «трендов».

Творческая группа «Уктусская школа» (1964–1974), объединившая в середине 1960-х гг. свердловских художников и поэтов неопределившихся, — знаковая для альтернативной культуры Урала

1960–1970-х гг. Родившаяся на волне хрущевской «оттепели», она стала одним из первых очагов неповиновения советскому официозу в Уральском регионе.

Ядро группы составили Анна Таршис (1942–2014, псевдоним Ры Никонова), Валерий Дьяченко (род. 1939, псевдоним Д'Я), Евгений Арбенев (род. 1942, псевдоним ЕВА), Александр Галамага (1948–1969), Сергей Сигей (1947–2014, настоящая фамилия Сигов). На разных этапах в неформальное сообщество входили Феликс Волосенков (род. 1944, в 1964–1965 гг. студент строительного факультета Уральского политехнического института, в 1965 г. уехал учиться в Ленинградский государственный институт музыки и кинематографии), Виктор Кикин (род. 1943, в 1967 г. уехал учиться в Московское высшее художественно-промышленное училище), Михаил Таршис (род. 1953, художник, кинорежиссер).

Члены группы познакомились в 1964 г. в художественной студии Дворца культуры железнодорожников г. Свердловска. В 1959–1974 гг. ею руководил известный уральский художник Николай Чесноков (1915–2004), допускавший свободу в творческих поисках своих учеников и привлекавший к обсуждению работ студийцев ярких мастеров уральского искусства В. Воловича, Г. Мосина, М. Брусиловского, представлявших левое крыло Союза художников<sup>2</sup>. Будучи сам ярко выраженным реалистом, Чесноков, тем не менее, одобрял разные взгляды на искусство. Позднее он признавался: «так как я не неволил учеников, то наряду с поклонниками соцреализма, свободно экспериментировали убежденные любители авангарда»<sup>3</sup>.

Анна Таршис обратила на себя внимание с первого появления в студии, куда она пришла с чемоданом экспрессионистических работ, написанных масляными красками на больших листах ватмана или бортовке от старого пальто. 30 из них сразу же были отобраны на ежегодную отчетную выставку, состоявшуюся в январе 1965 г. Работы молодой художницы вызвали у зрителей бурную полемику.

---

<sup>2</sup> Подробнее о студии: *Трошина Т. М.* Переформатирование границ конформизма и нонконформизма после «оттепели»: студия Н. Г. Чеснокова // *Лабиринт : журн. соц.-гуманитар. исслед.* 2015. № 2. С. 108–114.

<sup>3</sup> Цит. по: *Чесноков Н. Г.* Претворенная в жизнь мечта. Екатеринбург, 2000. С. 182.

Возмущенную публику у работ Таршис сдерживали М. Брусиловский и В. Волович, увидевшие в них неординарный талант. Увлечение живописью не просто сблизило молодых художников, но и наложило особый «визуальный» отпечаток на все остальные их занятия — литературные, музыкальные, театральные.

Название группы возникло случайно, когда друзья катались на лыжах возле трамплина на горе Уктус на окраине Свердловска. Название «Уктусская школа» (по аналогии с фр.— «L'École des Beaux-Arts d'Uktuss») предложил В. Дьяченко, призывавший следовать примеру французских импрессионистов — общаться на пленэре. В этом жесте были как ирония, так и определенное самоутверждение. Кроме того, А. Таршис нравилась сама идея «трамплинизации», прыжка в неведомые сферы нового искусства<sup>4</sup>.

Сближала членов группы и совместная работа в 1965–1968 гг. в Уральском филиале Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики (ВНИИТЭ), где Е. Арбенев и В. Дьяченко занимались проектированием индустриальной среды. Созданный на базе этого филиала независимый «Дизайн-центр» стал в конце 1960-х гг. еще одним очагом художественного свободного мышления в городе.

Группа издавала журнал «Номер» (1965–1974, вышло 35 выпусков), продолжавший традиции русской футуристической книги 1910–1920-х гг. Форма самиздатовского литературно-художественного журнала дала авторам возможность почувствовать вкус бесцензурного творчества. Кроме того, издание было самоценным произведением искусства в силу его уникальности (один экземпляр), каждый элемент которого (будь то оригинальный рисунок или рукописный текст) имел свою визуальную и смысловую нагрузку.

Члены группы тяготели к художественным практикам, разрушавшим границы разных искусств и выходившим в сферу повседневности. Им были близки идеи международного авангардного движения «fluxus». В частности, В. Дьяченко и С. Сигей освоили

---

<sup>4</sup> См.: *Шабуров А.* «Вакуумная поэзия»: Памяти авангардистки из «Уктусской школы» // Культпросвет. 2014. 18 марта. URL: [http://www.kultpro.ru/item\\_174/](http://www.kultpro.ru/item_174/) (дата обращения: 28.03.2014).

«флакс-переписку» на обычных почтовых карточках, превратившуюся в интеллектуальную и художественную игру словами, формами, фактурами, продолженную позже мэйл-артовскими проектами и журналом «Double».

Арт-книга в широком смысле слова стала для «уктусцев» постоянной платформой для поисков, экспериментов, способом трансфера новых идей. Малотиражные книги (от одного до пяти-шести экземпляров — столько страниц могла взять под копирку пишущая машинка) А. Таршис и С. Сигея отмечены «рукотворностью», тактичностью, вкусом к согласованию всех визуальных знаков и образов с характером написания и ритмической организацией текста. В книгах, соединявших вербальные и визуальные образы, рождались художественные приемы, развивавшиеся в концептуальные ходы в других видах творчества членов группы, например, «писать новое прямо в старом, сверху, или отсекая путем выкрашиваний лишнего», по словам С. Сигея. Так, в альбоме «Lima» (1968) А. Таршис в качестве основы использовала чертежи американского экскаватора, которые она дополнила авторскими линейными рисунками черной тушью, органично вписав их в чертежные схемы. В книге «Шваль» (1971, *в пер. с нем.* — мусор) тексты и рисунки накладываются на чертежи печатного каталога немецких слесарных инструментов.

Вербальные «дополнения» фотографий, а также поэтические фотокнижки, в которых рукописный или машинописный текст накладывается на фотоизображение, в середине 1970-х гг. встречаются у другого деятеля свердловской андеграундной культуры тех лет Евгения Малахина, впоследствии выступавшего под псевдонимом Б. У. Кашкин.

От неофутуристических произведений члены группы пришли к идеям концептуализма, формам визуальной поэзии, перформативным практикам. В их творчестве были разработаны принципы «транспонирования материала» и «дополнений», а также идеи «исполнения», «сохранения формы». Это был результат коллективного творческого мышления. По убеждению А. Таршис, «в “Уктус-

ской школе” влияли друг на друга *все*, и именно потому, что все были очень разными»<sup>5</sup>.

Одна из ключевых фигур «Уктусской школы» — Валерий Дьяченко, художник, теоретик искусства, поэт. В его живописных работах второй половины 1960-х гг. «Чье это облако?» (1967), «Портрет Ленина» (1967) и др. впервые проявились черты соц-арта, предвосхитившие это постмодернистское направление советского неофициального искусства 1970-х гг. с его иронией, гротеском, деконструкцией идеологических штампов.

Своеобразный визуальный язык «кодирования литературы» разработал Е. Арбенов. Он выстраивал в своих графических работах «следы — структуры» поэтических текстов, некие эквиваленты внутреннего состояния автора и внешних раздражителей. В иллюстрациях 1967 г. к поэтическим текстам свердловского автора А. Комлева («Я огромная шаткая башня...», «По ночам ко мне прилетают звезды...»), к белым стихам В. Кандинского («Белый скачок за белым скачком...») сложная структура иллюстраций в духе геометрической абстракции и структура стихов независимы, но точно соотнесены друг с другом.

Одноэкземплярный журнал «Документ» (1969, вышло семь номеров) создавался Е. Арбеновым из материалов массовой полиграфической продукции и повседневной документации. Вырезки из газет и журналов, фотографии, цветные и черно-белые репродукции, личные записочки и прочие мемории, наклеенные на листы бумаги и сшитые вручную, создают некий визуально-текстовый дневник автора-составителя. В нем точно зафиксированы события страны и человека в конкретный отрезок времени (будь то полет в июле 1969 г. американских астронавтов Луну или проходившее в это же время в Москве совещание коммунистических партий), одновременно дается своеобразная ироничная рефлексия по поводу советской масс-культуры. Идея «сохранения формы» обрела в «Документе» своеобразное воплощение: анонимная массовая полиграфическая продукция получала «вторичную эстетизацию». Для самого Арбенова, склонного к документированию

---

<sup>5</sup> Никонова-Таршис А. Ры. Уктусская школа // Авангардные направления в советском изобразительном искусстве. Екатеринбург, 1993. С. 66–67.

в жизни и творчестве, это была еще и визуальная проба тотальной фиксации «потока жизни». С мая 1973 г. по сей день он ведет ежедневный дневник, в котором дотошно описывает все происходящее с ним по часам и даже минутам.

После отъезда Анны Таршис и Сергея Сигея из Свердловска в 1971 г. творческие контакты членов группы сохранялись благодаря регулярным встречам-«конгрессам», проходившим в Коктебеле или Ейске, где с 1974 г. обустроилась в своем доме художническая пара. К тому же свердловские члены «Уктусской школы» принимали активное участие в работе периодических изданий, которые инициировали и редактировали А. Таршис и С. Сигей позднее: журнал теории и практики «Транспонанс» (1979–1986, 36 выпусков)<sup>6</sup>, международный журнал визуальной и вакуумной поэзии «Double» (1991–2001, восемь выпусков).

Изобретение художниками и поэтами группы «Уктусская школа» новых языковых средств, создание особых визуальных кодов, их новации в различных сферах визуального и словесного творчества, их опыты «интеграции литературы и живописи, математики, науки, природы, музыки, театра, цивилизации, вакуума» (именно так называется книга Ры Никоновой 1983 г.) сохраняют свою актуальность и сейчас. Их творчество является ярким примером неоавангардного, точнее, концептуального искусства, парадоксальным образом сложившегося в закрытом промышленном городе в годы официального доминирования соцреализма и сохранившего свободу, оригинальность, индивидуальность художнического мышления. Деятельность группы «Уктусская школа» опровергает утверждение Е. А. Бобринской о том, что московский концептуализм не был поддержан в других городах Советского Союза<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> В журнале печатались ведущие ленинградские и московские неофициальные художники, поэты, писатели Б. Констриктор, В. Эрль, В. Лен, В. Богданов, Д. Пригов, А. Монастырский, И. Кабаков, Л. Рубинштейн, С. Гундлах, К. Звездочетов, Л. Кропивницкий, Г. Сапгир и др. См.: *Никонова Ры — Таршис А. Уктусская школа* // Авангардные направления в советском изобразительном искусстве: история и современность. Екатеринбург, 1993. С. 56–72.

<sup>7</sup> *Бобринская Е. Концептуализм. М., 1994. С. 5.*

### *Вопросы и задания*

1. Дайте письменное определение терминов «модернизм», «концептуализм», «соц-арт» применительно к работам художников «Уктусской школы».

2. Прочитайте текст А. Таршис «Уктусская школа» (см. список литературы). Укажите письменно основные концептуальные положения творчества художников «Уктусской школы» в указанный период.

3. Пролистайте один из выпусков журнала «Номер»<sup>8</sup>. В чем особенности визуального облика журнала?

## Тема 2

### **Неофициальное искусство Свердловска 1970–1980-х гг.**

#### *Основные положения*

В 1960-е гг. в Свердловском союзе художников сложились «очаги неповиновения» официальным установкам соцреализма. Это прежде всего его левое крыло в лице Миши Брусиловского (1931–2016), Виталия Воловича (род. 1928), Геннадия Мосина (1932–1982), Германа Метелева (1938–2006), которые много способствовали тому, чтобы впоследствии в 1970-е гг. в свердловском изобразительном искусстве так ярко проявилось пристрастие к мифологическим образам (по причинам евразийской «пограничности» города особенно популярен был сюжет «похищение Европы»), евангельским аллюзиям (драматические сюжеты Тайной вечери, предательства Иуды, распятия были особенно адекватны для передачи атмосферы), тератологическим гротескам «звериного стиля». Использование аллегорического «эзопова языка», «внутренняя эмиграция» мастеров, противостоявших официальным устоям, являлись важной доминантой художественного процесса. Мощное влияние на интеллектуальную среду советского города имело неонконформистское искусство Эрнста Неизвестного (1925–

---

<sup>8</sup> Homep // Project for the Study of Dissidence and Samizdat / University of Toronto libraries [official website]. URL: <https://samizdatcollections.library.utoronto.ca/islandora/object/samizdat%3Anomer> (дата обращения: 15.04.2016).

2016), работавшего в Москве, но тесно связанного дружескими и творческими узами с левым кругом свердловских художников.

Неофициальное искусство имело в Свердловске достаточно сильные позиции в 1970–1980-е гг., локализуясь в мастерских художников-оформителей, в подвалах и на чердаках, на квартирных выставках. Легитимизация его стала возможна только в конце 1980-х гг. на волне перестройки. Впервые это произошло на Первой экспериментальной выставке, открывшейся 3 марта 1987 г. в Доме культуры Ленинского района на улице Сурикова, 31. Идея свободной выставки принадлежала художникам В. Гончарову и В. Дьяченко, ставшему еще и ее главным идеологом. Поэт, художник, дизайнер, теоретик искусства, Дьяченко пришел в изобразительное искусство через поэтические эксперименты «Уктусской школы», художественное конструирование, Центральную учебно-экспериментальную студию художественного проектирования в доме творчества художников «Сенеж». К середине 1980-х гг. он свободно владел разными художественными направлениями постмодернистского искусства (от соц-арта до минимализма), однако более склонен был в своем творчестве к гиперреализму с его иллюзионистическими эффектами, но «с уклоном в концептуализм» (по его собственному определению)<sup>9</sup>.

Экспериментальный характер выставки проявился в нескольких моментах. Прежде всего в беспрецедентной лояльности к профессиональному статусу ее участников, ибо выставка была организована для «художников-профессионалов, не являющихся членами СХ СССР», чтобы «дать их произведениям возможность работать в художественной культуре страны»<sup>10</sup>. Более того, «работы принимались без каких-либо ограничений (по возрасту, образованию, творческой специализации, художественному направлению и т. п.). Авторам была предоставлена возможность самим взять ответственность за свои произведения, без жюри»<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> См.: Дьяченко В. Забытые голоса уральского андеграунда : проект // Музей Б. У. Кашкина [сайт]. URL: <http://art.igni.urfu.ru/index.php/video/video-film-golosa-uralskogo-andergaunda-valerij-dyachenko.html> (дата обращения: 15.04.2017).

<sup>10</sup> Дьяченко В. Вступительная статья // Экспериментальная художественная выставка : каталог. Свердловск, 1987. С. 4.

<sup>11</sup> Там же.



Наконец, авторы экспозиции (В. Дьяченко, В. Гончаров, Е. Арбенив, Е. Малахин, Н. Федореев) попытались найти новые способы представления и размещения художественных произведений. Впрочем, это качество не могло быть реализовано в полной мере в насыщенном и перегруженном пространстве выставки, которое сложилось стихийно, почти хаотично. Выделялись залы, организованные Е. Арбенивым, сумевшим придать экспозиции легкость своим фирменным стилем развешивания графики и фото на диагональных веревочках с помощью обыкновенных бельевых прищепок. Так были представлены концептуальные серии и коллажи А. Таршис («Жизнь в сосуде», «Транспонирование открыток», «Возможности трафарета», «Коллажи», «Азбука», «Графика на полиграфии» и др. — все конца 1970-х гг., впервые показаны в Свердловске на выставке, организованной Е. Арбенивым в 1980 г. в редакции журнала «Урал»), рисунки, акварели и коллажи С. Сигея, принадлежавшие к кругу концептуализма и визуальной поэзии («Варрава», 1977; «Превращение», 1981; иллюстрации к поэме А. Крученых «Игра в аду», 1983; «Сдвиги», 1983; «Лио», 1983; «Древ — древ», б/г), серии фотографий 1986 г. А. Шабурова («Выходной. 9 ноября», 23 листа; «Репродукция», 11 листов).

Члены официальной приемной комиссии после «безжурийного» отбора произведений самими художниками буквально ужаснулись дерзости выставленных работ, ведь, по словам одного из членов этой комиссии В. Олюнина, на ней были «антиафганский пацифизм; обличение сталинизма и брежневского маразма; русофильство и русофобство; фрейдизм и эротика; критика строя, власти и многое-многое другое, о чем тогда говорили только по Би-Би-Си или на кухнях»<sup>12</sup>. В результате художникам было предложено снять из экспозиции рисунок Н. Козина «Школа смерти» (1983–1985), адресованный к событиям афганской войны, фотографии М. Карякина, демонстрировавшие обнаженные женские модели, написанный на ДСП нитрокрасками «Портрет школьника» (1986) И. Шурова, «садистки» украсившего красными гвоздзя-

---

<sup>12</sup> Олюнин В. Записки «культуртрегера» восьмидесятих годов прошлого столетия // Урал. 2007. № 4. URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2007/4/ol4.html> (дата обращения: 15.04.2017).

ми голову ребенка (дискредитация советской гуманной педагогики), рисунок «Полиитинформация» (1987) И. Игнатьева, на котором люди-ослы испуганно слушали своего «лидера», геометрические абстракции А. Лебедева «Откровение» (3 листа, 1986), в которых фигурировали непонятные символы», и др.

Выставка зафиксировала процесс поисков художниками периода перестройки новых форм и смыслов в стремительно менявшемся мире. Выделялись работы В. Дьяченко, В. Павлова, В. Гаврилова, В. Гончарова, последовательнее и откровеннее других выражавшие свои художественные пристрастия. Им была свойственна переработка различных модернистских форм западной живописи. Главными интерпретаторами сюрреализма были Валерий Павлов (род. 1949; «Портрет жены», 1978; «Поэт Яаан Паавле», 1980; «Наблюдение за полетом», 1980 и др.) и в особенности Валерий Гаврилов (1948–1982), чьи работы отмечены причудливостью и некоторой болезненностью фантазии, странными пластическими метаморфозами в сочетании с блестящими навыками академического рисования («Портрет Павлова», 1979; картины без названия 1979 и 1981 г. — все выполнены на холсте маслом с помощью аэрографа, дававшего специфические объемные эффекты). Работы Виктора Гончарова (род. 1941) отсылали к оп-артовским опытам Виктора Вазарели. Композиции художник придумывал самостоятельно, хотя и под сильнейшим влиянием западного мэтра («Этюд № 6 Шопена», 1986; «Мое солнце», 1986; «Очередь», 1985; «Фильтры», 1986 и др.), а изучение технологий оп-арта имело у него вполне творческий характер. Гончаров использовал лишь отдельные приемы, например, коллаж и монтаж готовых элементов в одну композицию, тем более, что сам Вазарели не возражал, когда его «пластические единицы» использовались другими художниками, ибо считал, что комбинаторика и тиражность лишь обогащают его произведения. Он хотел внедрить пластическое сознание в повседневную жизнь.

Транспонирование модернистской стилистики сопровождалось в творчестве уральских мастеров обязательным искажением оригиналов или коллажированием элементов, что делало, казалось бы, подражательные работы вполне самоценными. В конце

1980-х гг. за такие увлечения уже не исключали из учебных заведений, но и не очень-то поощряли. Откровенное западничество по-прежнему воспринималось настороженно и мешало официальному признанию.

Так было с творчеством Виктора Гардта (1939–1988), чье обращение к живописи Сезанна, Ван Гога, немецких экспрессионистов долго воспринималось как проявление манерности и несамостоятельности. Между тем, для немца по национальности «вестернизация» имела вполне органичный характер. Показанные на Сурикова, 31 работы середины 1985 – 1986 г. («Встреча», «Гадание», «Ритмы готики», «Катастрофа», «Трубачи», «Семья художника» и др.) выдавали сложившегося мастера, которого по-прежнему не принимали официально.

Наличие в экспозиции экспериментальной выставки пространственных объектов (другие термины тогда не использовались) придавало ей новаторский характер. Концептуальностью выделялись структурные композиции Николая Федорева (1943–1996) — одного из лидеров неофициального искусства 1970–1980-х гг. Он сознательно использовал формальные клише советского плакатного стиля и оформительского искусства, перерабатывая их в духе соц-арта («День революции», 1981–1987; «Реставрация», 1985; «Гараж», 1985; «Город», 1986). Визуальные элементы художественного языка Федорева отсылали также к традициям советского конструктивизма, но при этом острота социального высказывания, откровенная публицистичность оставались характерными чертами его произведений и более позднего периода («Перестройка», 1988; «Азбука гласности», 1989; «Свобода», 1990 и др.). К сожалению, практически все его объекты теперь известны только по фотографиям, поскольку сами работы не сохранились.

Использовавшееся Федоревым понятие «смешанная техника» подразумевало неожиданное сочетание «сырых» «нехудожественных» материалов, взятых из практики оформительского дела (дерево, металл, ткани, нитроэмали и пр.). Его арт-объекты отличали подчеркнутая грубость форм, использование приемов коллажа и монтажа как главных композиционных принципов, а также вызывающе крупные габариты. В 1988 г., на второй выставке «Сури-

кова, 31», работавшей в Свердловской картинной галерее (ныне — Екатеринбургский музей изобразительных искусств), вокруг его деревянного живописно-скульптурного объекта «Коммунист Борис Ельцин» разгорелись страсти, в результате которых по политическим причинам (Б. Н. Ельцин был в это время опальной фигурой) работу убрали из экспозиции.

Интересы художника Владимира Жукова (род. 1943) лежали в области минимализма, экспериментов с формой, передающих всеобъемлющее, универсальное знание о мире, что также воспринималось как инакомыслие. Его серия объектов «Пространственная графика» (1982) при всей абстрактности формы порой оказывалась очень конкретной. Выводя графическую линию в реальную пространственную среду, он добивался пластической четкости. В «Портрете жены», например, пучок обычной проволоки, «вырастающий» из белой плоскости основы, обретал неожиданное сходство с моделью. Позднее появилась серия «Парадоксы» (1986), выполненная из обычных строительных кирпичей, окрашенных в контрастные белые и черные цвета. В композицию был введен вербальный ряд: подписи «белое» и «черное» явно не совпадали с цветом видимой формы, создавали эффект абсурдности, разрушали стереотипы мышления.

На выставке «Сурикова, 31» впервые появились интерактивные арт-объекты: например, «Образцы непринимаемой посуды» Е. Арбенева («Пространственная композиция из стеклянных банок», 1987, любую из которых можно было взять на память о выставке с автографом автора, лежавшим внутри сосуда) или объект К. А. Кашкина «Произведение автора и его книги» (1976–1987, ныне хранится в Музее Б. У. Кашкина, УрФУ). Каждая из трех плоскостей «ширмоклада» (так назвал его художник позже) была обклеена авторскими черно-белыми фотографиями с наклейками коротких текстов («Пространство и время — рода среднего. Когда они соединяются — я не знаю, что получается. А теперь вот и вы не знаете...»; «Я тишину собою издаю...» и др.). Ширму насквозь пронизывала деревянная ось с крестообразными ручками, на которых были надписи «Пространство» и «Время». Ее можно (нужно!) было крутить для того, чтобы прочитать тексты: вращение на

глазах зрителя превращалось в «творение» нового объекта, в котором текст оживал и обретал смысл.

Неофициальная художественная среда Свердловска тяготела к критическому восприятию социальных реалий в сгущенно-драматическом, порой негативном плане. Ярким примером такого восприятия была живопись Игоря Шурова (род. 1947). Злободневные сюжеты, шаржированные типажи, экспрессивно-гротескная форма воплощения выделяли его картины из общей массы («Борьба в партере», 1986; «Агропром», 1986; «На углу проблем», 1986 и др.). Например, ироничная картина «Беспокоит меня Гондурас» (1985), главным героем которой стал бородатый старик, многозначительно размышляющий перед телевизором, была написана по очень серьезному поводу — переговорам М. Горбачёва и Р. Рейгана в Рейкьявике о сокращении вооружения в Европе, когда ядерные силы находились в состоянии повышенной боевой готовности.

Принципиальный антипрофессионализм, искажения формы, приемы примитивизма использовались авторами как художественная реакция на нормативную советскую эстетику. Примечательной чертой первой «суриковской» экспозиции было и равноправное участие в ней детей (среди них — С. Павлова, О. Федореева, К. Гончарова, Р. Геворкян, Ю. Волокитина, К. Лебедева, А. Мерзляков и др.), чьи непосредственные рисунки задавали ориентиры подлинности и взрослым.

Как самостоятельный вид художественного творчества на выставке была серьезно представлена фотография. В 1980-е гг. в Свердловске существовало большое фотографическое сообщество, которое составляли мастера, обладавшие ярко выраженной индивидуальностью. Получив зачастую инженерное образование, они отдавали предпочтение более востребованной в социуме документальной фотографии, но испытали серьезное воздействие чешской, французской и американской классических школ художественной фотографии. Среди них Е. Бирюков, С. Рогожкин, В. Кунин, склонный к обобщенно-символическому осмыслению обыденных и быстротечных явлений человеческой жизни, А. Черей, покорявший «французской» стильностью и неожиданностью композиций на тему города и его обитателей, Б. Поляков, сосредото-

точный на женских портретах и на формальных экспериментах, рождавшихся в рамках технологии фотографии, и др.

Экспоненты выставки на Сурикова, 31 имеют отношение к тому кругу явлений, которые обычно обозначают понятием «неофициальная культура». Термин возник в западной критике в конце 1960-х гг., а в 1970-е гг. закрепился почти официально. Но оппозиция «официальное — неофициальное» была достаточно условна даже для советской эпохи, тем более для периода перестройки. На самом деле не было двух абсолютно изолированных друг от друга сообществ. Неофициальная художественная среда в той или иной мере всегда была включена в официальную жизнь: художники работали в мастерских Художественного фонда, в оформительских отделах промышленных, торговых, рекламных предприятий. В то же время они участвовали в квартирных, подвальных и прочих выставках. «Романтические портреты» подвального фотографа Е. Малахина писали члены Союза художников М. Брусиловский и А. Алексеев-Свинкин, а замечательного мастера А. Казанцева официальные выставкомы не жаловали за «безыдейность» и «формализм» его экспериментальной графики.

«Суриковская» выставка обозначила своеобразное завершение «неофициального» развития неомодернистского искусства в Свердловске в 1960–1980-х гг., развивавшегося в пространстве закрытого города, на фоне устойчивой соцреалистической эстетики «сурового стиля». Она запустила процесс дифференциации художественной среды. Высвобожденная творческая энергия неформальных художников послужила избавлению от комплексов, нажитых на протяжении десятилетий в условиях стесненности и идеологического давления.

В промышленном городе, в котором не только зарубежных консульств, но даже просто иностранцев-туристов не было до 1990 г. (именно этот контингент, как известно, поддерживал московских и ленинградских неформалов), ситуация для последних была очень непростой. Их деятельность имела закрытый, нелегитимный характер, принципиально не музеефицировалась государственными структурами. Однако для последующего времени важен сам опыт их существования, некие стихийно сложившиеся

структуры художественного процесса. Необычные оригинальные произведения искусства, первые подвальные выставки, начальные формы «дружеского» коллекционирования, документирование процесса (знаменитый личный дневник Е. Арбенева), попытки самоописания субъектов процесса (при отсутствии в тогдашней ситуации заинтересованной критики эту функцию выполняли самиздатовские журналы) — все это подготовило художественный плюрализм 1990-х гг., развивавшийся уже в новых социально-политических и экономических условиях.

### *Вопросы и задания*

1. Сделайте презентацию об одном из свердловских художников неофициального искусства по материалам Интернета и литературы, указанной в списке в конце пособия.
2. Письменно проанализируйте художественные особенности одного или двух арт-объектов из экспозиции Музея Букашкина в УрФУ.
3. Прочитайте статью В. Олюнина «Записки “культуртрегера” восьмидесятих годов прошлого столетия»<sup>13</sup>. В чем видит автор необычность Первой экспериментальной художественной выставки на ул. Сурикова, 31?

## Тема 3

### **Художественный плюрализм 1990-х гг.**

#### *Основные положения*

Перестройка вывела официальную и неофициальную культуру города в единое художественное пространство. С начала 1990-х гг. художественная ситуация в Екатеринбурге (историческое название городу было возвращено в 1990 г.) усложняется, становится более разнообразной.

---

<sup>13</sup> Олюнин В. Записки «культуртрегера» восьмидесятих годов прошлого столетия // Урал. 2007. № 4. URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2007/4/ol4.html> (дата обращения: 15.04.2017).

Художественный плюрализм 1990-х гг. — явление не регионального и даже не общероссийского масштаба. Это общая тенденция европейского искусства, которую отмечали, например, европейские критики тех лет. Один из них писал в «Art press» — ведущем французском журнале, посвященном современному искусству: «Плюрализм 1990-х годов переводит в одну общую плоскость всё: “политкорректность”, ангажированный реализм, нео-гео, трансавангард, декоративизм, лирический хроматизм, монохроматическую суровость, повествовательный наив, объектную отстранённость, натюрморт, урбанистический пейзаж, портрет и символический язык»<sup>14</sup>.

Разумеется, ситуация в Екатеринбурге, только открытом для международного взаимодействия в 1990-м г., не могла конкурировать по своему разнообразию не только с европейскими столицами, но и с Москвой, Петербургом. Однако долго сдерживавшееся идеологическими нормами, экономическими проблемами и другими ограничениями современное искусство в его актуальных практиках приобрело в Екатеринбурге в 1990-е гг. небывалый размах и разброс эстетических программ.

Переворот в художественной жизни Свердловска, как и везде, произошел в годы перестройки, когда город был открыт не только для въезда иностранцев, но и для новых арт-движений. С конца 1980-х гг. обозначился беспрецедентный подъем различных форм культурной жизни, в том числе расцвет неформального искусства: взлет уральского рока, драматургии Николая Коляды, деятельности Старика Букашкина и общества «Картинник» (см. темы 1, 2).

Этому способствовали рождение новых художественных объединений (объединения художников «Сурикова, 31», студий «Белый квадрат», «Артефакт», «Eurokon» и др.), появление первых институтов арт-рынка (частных галерей — «Эстер», «Белая галерея», «Галерея Одоевского», «Март», «Атомная провинция», «Окно» и др.), издание арт-журналов («Комод», «Пульс культуры», «Арт-виват»), интерес к художественным событиям со стороны СМИ. Продвижению форм современного искусства помогали институ-

---

<sup>14</sup> Цит. по: Syring A.-L. La peinture au tournant // Art press. 1995. № 16 (hors-série). P. 59.



ции, изначально имевшие другие функции — например, Музей истории молодежных движений Среднего Урала (1984–2006), более известный как Музей молодежи. В 1990-е — начале 2000-х гг. в нем проходили разноплановые художественные выставки, в том числе и репрезентировавшие современное искусство.

Важной для этого периода стала деятельность Б. У. Кашкина (то есть «бывшего в употреблении»), а ранее К. Кашкина, К. А. Кашкина, или Степана Ариевича Кашкина (сокращенно — СТ — АРИ — Кашкина), в действительности — Евгения Михайловича Малахина (1938–2005). Поэт, художник, фотограф, издатель, рок-музыкант, коллекционер, а также «народный дворник России» и «панк-скоморох», Евгений Михайлович на протяжении многих лет вовлекал в свои действия как молодых людей, до того ни разу в руках кисточку или музыкальный инструмент не державших, так и профессионалов от искусства. Спектр его действ был широк: от изготовления вручную деревянных книжечек до «миниментальных» (как он их сам называл) росписей помоек и гаражей, от поэзии до площадного акционизма. Созданное им в конце 1980-х гг. и бессменно руководимое дружеское общество «Картинник» не имело постоянного состава, официального устава, регламентирующих правил. Объединяли всех его участников публичные акции-хороводы на улицах и в скверах города. Букашкин-Малахин первым привлек внимание жителей к метапространству города: работая с профанными объектами городской среды, он превращал их в эстетически привлекательные места и, как следствие, придавал им новые смыслы, создавал пространственные мифы. Возможно, именно он обратил внимание к таким объектам, как бетонные заборы, которые в 2000-е гг. стали использоваться для росписей официально в рамках городских фестивалей современного искусства.

Период «бури и натиска» новых художественных практик начинается в Екатеринбурге с 1992 г., когда первый лэнд-арт проект («Лес вертушек») в «мертвой» среде окраин города создал Александр Голиздрин (род. 1965). Для промышленного города экологическая тема была особенно актуальна. Именно в этом ключе выполнены основные ландшафтные проекты Голиздрина в приго-

родных зонах экологического бедствия («Лапка», «Мраморное дерево», «Зубы песка», «Квадрат ветвей», «Молоко» — все в 1994 г.). Их отличает уединенный медитативный характер (отсутствие зрителей, СМИ, только художник и его помощник), склонность к тотальной эстетизации и ревитализации силами искусства умерщвленной человеком природной среды.

Блиские к лэнд-арту инсталляции создавал Олег Еловый (1967–2001), использовавший обыденные предметы: банки, полиэтиленовые мешки, старинные грампластинки, которые помещались в природную среду. В «Консервации зимы» (1994), к примеру, закатанный в преддверии весны в две трехлитровые банки снег, упрятанный в холодное место, почему-то не таял даже тогда, когда снежный покров уже сошел. В инсталляции «Изменение уровня воды» (1995) привязанные к набережной полиэтиленовые мешки по мере изменения уровня воды в реке то наполнялись водой, то начинали испускать тонкие струйки. В результате искусственные предметы подчинялись естественной среде, в которую были помещены, природа вступала с искусственными, инородными ей предметами в особого рода взаимодействие.

Старый деревянный «Дом Елового» в центре Екатеринбурга на ул. Октябрьской революции, 32 стал своеобразным центром художественной жизни города: здесь бывали известные московские арт-критики, журналисты, художники, музыканты из Челябинска, Новосибирска, Санкт-Петербурга, Москвы, гости из Великобритании, Франции, Голландии, Швейцарии, Португалии. Уникальный яблоневый сад, окружавший дом, гостеприимство и дружелюбие хозяина, уникальная среда сделали его местом притяжения для многих художников.

Переломным оказался 1995 г., отмеченный рядом важных событий в художественном процессе Екатеринбурга. В Американском информационном центре состоялась выставка А. Сергеева и А. Шабурова «Карта местности», на которой авторы публично «провели ревизию на своей художнической кухне» и попытались избавиться от «назойливых образов и мотивов», от интеллектуального мусора<sup>15</sup>. В этом же году А. Шабуров (род. 1965) «матери-

<sup>15</sup> Цит. по: Карта местности : буклет выставки. Екатеринбург, 1995.

ализовал» нового уральского супермена Ивана Жабу, жизнь которого он «всесторонне» проанализировал и систематизировал в масштабной тотальной инсталляции «передвижного музея». Фантомный «Народный музей нового русского богатыря» состоял из бесчисленного множества мелких и крупных предметов, собранных друзьями и знакомыми художника и свидетельствовавших о земном пути героя от самого рождения до конца его жизни. Лишь считанные разы экспонаты музея представлялись публично, остальное же время они лежат в хранении.

Шабуров тяготеет к созданию произведений ироничных, простых по форме, оригинальных по исполнению. Так, в 1999 г. он выполнил памятник Человеку-невидимке (вместе с литератором Е. Касимовым, полное название — «Первый в мире памятник Человеку-невидимке, герою новеллы Герберта Уэллса»). Формальное решение бронзового объекта крайне минималистично: на горизонтальной плите размером метр на метр помещены два отпечатка мужских ступней 41-го и 43-го размера (авторов проекта). Памятник находится рядом с Областной научной библиотекой имени Белинского. В силу минимализма формы, горизонтального формата и малого размера он воспринимается несколько несоразмерным городскому пространству, но в то же время интригует своим необычным решением.

В середине 1990-х гг. возникла ассоциация «Environment» (1995, создатели и члены — А. Голиздрин и Н. Курюмова), которая работала в сфере лэнд-арта. Тогда же была основана галерея современного искусства «Eurokon» в Уральской архитектурно-художественной академии (УрГАХА, директор А. Голиздрин). Художественная политика галереи совмещала необходимость представлять академическое художественное творчество студентов и педагогов вуза и намерение «радикализовать» местную ситуацию с помощью актуальных выставочных проектов и перформансов.

Вокруг галереи сформировался свой круг художников. В 1995 г. некоторые из них (А. Голиздрин, О. Еловой, В. Мизин и Д. Булныгин) стали участниками международного симпозиума «Eurokon-95» в Цюрихе (Швейцария). Ответным жестом в Екатеринбурге стала многонедельная акция «*Fluxus*: УГАХА как полигон

для *Montanebike*», символизировавшая подъем екатеринбургских художников на художественный Монблан европейской авангардной традиции. За этим последовали организация российского объединения и проведение международного экологического арт-моста «Eurokon-96». Художественные действия членов общества являлись выражением идей «постиндустриального барокко», призванного восстановить цельность и единство природного и человеческого мира, нарушенные современным индустриальным обществом.

Деятельность галереи «Eurokon» всколыхнула общественное мнение, которое резко колебалось от одобрительно-заинтересованного до негативно-отрицательного. Практически каждая акция в галерее была объектом пристального внимания художественной среды и СМИ, интерпретировавших происходившее с неизменной интонацией скандальности. В галерее состоялись индивидуальные проекты А. Голиздрина и других заметных персонажей екатеринбургского искусства — А. Сергеева, О. Елового, А. Шабурова, В. Мизина, группы «Засады Цеткин» и др. Выставки-акции и перформансы художников галереи проходили и в других пространствах (в Доме кино, в котловане Ботанического микрорайона, в окрестностях Екатеринбурга).

В мае 1997 г. практически все названные художники объединились на выставке «Пост-ВДНХ», представлявшей собой ироническую демонстрацию в миниатюре достижений постсоветского народного хозяйства. Это был своего рода ремэйк в квадрате: в экспозиции, выстроенной по сценарию всемирно известного московского оригинала, участвовали исключительно готовые вещи — товары потребительского спроса, предоставленные различными коммерческими фирмами. Расположившаяся в залах Екатеринбургского музея изобразительных и искусств, выставка привлекла большой поток посетителей (результат хорошо продуманной и организованной рекламной компании). Впрочем, некоторым требовательным критикам выставка показалась недостаточно художественной, слишком «товарной». Несмотря на серьезность, с которой художники представляли свои странные инсталляции и сооружения, официальными организаторами эта выставка была воспринята как желание художников просто «похулиганить».

Индивидуальные стратегии художников в 1990-е гг. сильно разнились. Так, Олег Еловой, помимо перформативных практик, занимался также вполне традиционной живописью, писал примитивистские полотна, в которых воссоздавал цельную простую жизнь природы. Персонажи его картин — деревья, цветы, птицы, люди и звери — бесхитростны и органичны. Художник выстраивал их в особого рода систему — «внутренний иконостас» (так он сам ее определял), где каждое изображение символизировало определенную эмоцию. Живописная манера Елового отмечена знанием профессиональных премудростей и природным даром декоративного видения, подпитывавшегося подлинностью и искренностью наивного искусства, которое Олег собирал на протяжении многих лет (его коллекция впоследствии легла в основу созданного им Музея простого искусства Урала и Сибири). Художник стремился восстановить утраченное современным человеком качество цельности жизненной среды. В каком-то смысле его картины, быстро расхोdivшиеся по квартирам друзей и бизнес-офисам города, играли ту же своеобразную внеэстетическую функциональную роль, что и фольклорное искусство прошлого.

О. Еловой тесно сотрудничал с другими членами общества «Eurokon». В 1998 г. совместно с В. Мизиным (род. 1962) он провел выставку «Новые русские ангелы», в которой были задействованы кинетические объекты: механические фигуры ангелов ритмично взмахивали крыльями (при их создании были использованы и реальные гусиные перья). Верхняя часть композиции символизировала райское «спасение — сохранение», нижняя, в которой молотки отбивали куски мяса, — мрачные перспективы ада. По стенам галереи «Eurokon», в которой прошла выставка, были развешаны фотографии людей на фоне распахнутых крыльев, что воплощало двойственную природу человека, соединяющую и Божественную чистоту, и приземленность естественных потребностей.

Под эгидой Музея простого искусства Урала и Сибири (у него никогда не было постоянного помещения и экспозиции) и при поддержке Телевизионного агентства Урала (ТАУ) Еловой провел три конкурса уральских ювелиров, заставив зрителей пересмотреть традиционные приёмы и материалы этого ремесла. В 1997 г. для

изготовления ювелирных изделий всем желающим были выданы гвозди («Мастер-гвоздь»), в 1998 г. — алюминиевые ложки («Ложка дальше»), а в 1999 г. — банки с тушенкой («Искусственная банка»).

Кризисным для яркого художественного процесса Екатеринбург этого десятилетия оказался 1998 г., когда произошло символическое или реальное прощание с рядом культурных героев и институций: закрылась галерея «Eurokon»; закончил свою земную жизнь Ихтиандр, переродившийся в амфибию — аксолотль; перенес публичную панихиду в связи с неожиданной мнимой смертью березовский концептуалист А. Шабуров; вернулся в Новосибирск и возглавил там одну из программ Фонда Сороса по современному искусству В. Мизин. Екатеринбург и его художественные окрестности оказались в ситуации очередных перемен и новых ожиданий накануне нового столетия-тысячелетия.

### *Вопросы и задания*

1. Опишите один из лэнд-арт проектов А. Голиздрин. Соотнесите его с западной художественной практикой.
2. Перечислите экспозиционные особенности выставки Пост-ВДНХ.
3. Прочитайте статью Е. Крживицкой «В сетях телекратии. Очерк топографии екатеринбургского актуального искусства»<sup>16</sup>. Обозначьте письменно основные институции современного искусства в Екатеринбурге этого периода.

## Тема 4

### **Перформативные художественные практики 1990-х гг.**

#### *Основные положения*

Первые обращения к перформативным практикам в Екатеринбурге связаны с уличными акциями Б. У. Кашкина и общества «Картинник» конца 1980-х — начала 1990-х гг. Они представляли

---

<sup>16</sup> Крживицкая Е. В сетях телекратии : Очерк топографии екатеринбургского актуального искусства // Художественный журнал. № 28–29. URL: <http://www.guelman.ru/xz/362/xx28/x28016.htm> (дата обращения: 28.11.2016).

собой уличные «хороводы», включавшие незатейливую игру на музыкальных инструментах типа балалайки, губной гармошки, самодельных барабанов и дудочек, декламирование незатейливых рифмованных четверостиший, «кликание» зрителей («А кто у нас крокодилчик?»), дарение «морально-шинковательных» досочек. По своему визуальному характеру (наличие у главного персонажа специального антуража — красного балахона, шапочки-колпака, бубенчиков, птичьих перьев и пр.) и сильному игровому элементу акции «картинников» близки к художественным формам карнавального типа. В сущности, это был тот вариант театрально-зрелищных событий, который М. Бахтин определил в свое время как народно-площадную карнавальную культуру, ведущую свое начало из Средневековья. Действа «картинников» находились, если воспользоваться словами М. Бахтина, «на границах искусства и самой жизни, в особой промежуточной сфере, ибо для их создателей то была сама жизнь, но оформленная особым игровым образом»<sup>17</sup>.

Разрисовывали «морально-шинковательные» досочки для уличных действ люди разного возраста и квалификации: это были и профессионалы, и наивные художники, придумывавшие себе веселые псевдонимы (П. Ушкина или Антип Одов, Батарейкин или Теодор Цапля и т. п.). Часто в «Картиннике» бывало так, что начинал рисовать один, продолжал другой, а заканчивал третий. Это роднит их творчество с искусством аутсайдеров. Сам Евгений Малахин отзывался о творчестве «картинников» следующим образом: «Это не картины — это безделушки. Их бесчисленное количество; выискивать “качественные” и “некачественные”, “красивые” и “безобразные” бессмысленно. Главное в них — игра, дарение досочек, то, что с вас не хотят содрать деньги за “искусство”, а наоборот — сами дают бесплатно, бескорыстно. Притом никто никому ничего не навязывает; картинки дарятся только тем, кому они нравятся, кто реагирует на текст и на саму игру как таковую...»<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М., 1990. С. 543.

<sup>18</sup> Цит. по: Егорова Е. «Картинник» К. А. Кашкина // Сезоны: сб. ст. М., 1995. С. 132.

Основой изобразительного творчества «картинников» были традиции русского фольклора, лубка, наивного искусства. Использование копеечных бросовых дощечек подчеркивало значимость творческого акта, а не создания произведения искусства как материального объекта. Ежемесячно репертуар «Картинника» обновлялся полностью: ни тексты Б. У. Кашкина, ни сами досочки не были рассчитаны на «вечное хранение». Еженедельно по воскресеньям они дарилось неизвестному неформальному зрителю с при- сказками и криками: «Хиппи! Не тусуйте долго, не то и “Время” упустить недолго. Хиппи есть сегодня? Панки! Долго не тусуйте, программой “Взгляд” интересуйтесь. А панки есть? Лучше дружбы нет на свете ничего и ничеги, дружат те и дружат эти, дружат даже их враги. А враги какие-нибудь есть? Упало яблоко с утра гнилое на траву: мне умирать давно пора, а я еще живу. А кто-нибудь, кому умирать давно пора? На, умирай на здоровье! Граф Николаевич Толстой учил добру народ простой. Не зря сей благодатный сев свершал любвеобильный Лев. Толстой есть кто-нибудь? Ты? Получай!»<sup>19</sup>

Таким образом, акции Б. У. Кашкина — Е. Малахина и «Картинника» представляли собой ансамбль отдельных элементов: расписные дощечки со стихами — подарки; незамысловатая музыка, исполненная на разного рода инструментах, в том числе и на самодельных; песни на собственные стихи, где важен не вокал или четкая ритмичность стихов, а смысл текстов, который улавливается в неожиданной расстановке акцентов; внешний вид и костюмы членов общества и все их поведение в целом.

В конце 1980-х гг. практически одновременно с «картинниками» организовалась группа «Басик» (в составе — студенты архитектурного института А. Голиздрин, О. Еловой, Э. Игнатъев), устраивавшая акции другого типа — без театрализации, костюмов, музыки. Это были ироничные концептуальные хэппенинги, например, «Форсирование реки Исети» в самом центре Свердловска на детских надувных плотках.

Первые международные перформативные акции стали устраивать члены группы «Атомная провинция» (оформилась в 1993 г.), члены которой (А. Вяткин, В. Давыдов, С. Павлушин) жили

---

<sup>19</sup> Егорова Е. «Картинник» К. А. Кашкина.



в «атомном» городе Заречном близ Екатеринбурга. Первую международную перформативную акцию «Искусство» (1993) они устроили совместно со швейцарскими художниками А. Йери и М. Вальхом: в центре тихого городка создали «громкую» инсталляцию из пустых жестяных бочек (использовали их сначала как огромные барабаны), ставших местом хранения записок с заветными желаниями горожан. Символическое их сожжение и прощание с пеплом, развеянным по ветру, по мысли художников, освобождало от ненужных мечтаний.

Пик перформативных практик приходится на 1997–1998 гг. Этому содействовала галерея «Eurokon». Ее куратор А. Голиздрин решился на неординарные, зачатую эпатажные действия, придавая им зашифрованный символический характер, «нагружая» сложной рефлексией по поводу истории и философии мирового искусства. Художник создавал очень эффектные зрелищные акции, демонстрируя сложности творческого сознания художника, способного превратить в ритуал свою личную жизнь.

В декабре 1996 г. в ходе акции с Л. Луговых «Генетика. Энергетика. Терроризм» А. Голиздрин впервые использовал в публичном пространстве галереи собственное обнаженное тело как художественный инструмент. Личные эмоции давали художнику материал для размышлений об общих и универсальных проблемах жизни. В перформансе «Love machine» (1998) брутальная и примитивная по конструкции «машина любви» наглядно передавала сложность непростых любовных отношений.

Отдельный цикл составляют перформансы А. Голиздриной, объединенные историей жизни и смерти Ихтиандра (1998) — мифологического персонажа, образ которого художник придумал и сыграл с поразительной органикой и дерзостью. Публичное явление героя произошло в ходе полуторачасового перформанса «Свадьба Ихтиандра», когда самоиндификация героя произошла через серию его необычных поступков, главным из которых стал безукоризненно красивый прыжок в лужу строительного котлована в Ботаническом микрорайоне, тогда как завершающий перформанс «Нерест Ихтиандра» носил закрытый характер, проходил ночью в глухих и темных местах города. Герой в ходе экзорцист-

ских жестов осыпал присутствующих градом стальных икринок, осуществлял «полеты» на велосипеде по городским улицам, издавал странные звуки. Ихтиандр символизировал собой предельные границы творческого сознания, способного погружаться в «глубины невозможного» (в понимании Ж. Батая). Резкость жестов, экстремальная напряженность действия, казалось бы, ненужная эмоциональная «растрата» энергии художника являлись выражением творческого бунта, неприятия организованности и рациональной упорядоченности обыденной жизни.

Предельная публичность и независимость действий А. Голыздрина привлекли к его практике активное внимание средств массовой информации Екатеринбурга, сделавших художника постоянным ньюсмейкером для местных телевизионных агентств (прежде всего ТАУ).

В жестах и действиях другого активного перформансиста тех лет Арсения Сергеева (род. 1966) не было резких и эпатажных приемов, его отмечало стремление к минимализму средств и форм. В серии перформансов «Черная Рука» художник был одновременно и исполнителем, и наблюдателем. Примоуав видеокамеру скотчем к правой руке и взяв в левую ведро с черной краской, он имитировал полет монстра — «Черной Руки», которая пугала и пачкала все и вся на своем пути (стены, лица, одежду зрителей), нарушая границы чужой индивидуальности, вызывая негативную реакцию. При включении видеокамеры художник словно переставал быть самим собой, его рука автоматизировалась, превращалась в самостоятельный персонаж, который избавлялся от детских страхов.

В 1998 г. была создана феминистская группа «Засада Цеткин» (Н. Аллахвердиева, И. Бабаец, Е. Крживицкая, И. Ляпнева), чей интерес концентрировался не столько на женских проблемах, сколько на стереотипных представлениях российского общества о мужчинах и женщинах. В день женского праздника 8 марта 1998 г. группа провела хэппенинг «Теперь ты мой», в ходе которого состоялось ритуальное очищение в тазах с водой грязной моркови, которую потом раскладывали на просушку на чистых полотенцах. Так реабилитация достоинства мужчин обозначалась привычными жестами руками женщин.

К концу 1990-х гг. активность и агрессивность перформативных практик в Екатеринбурге резко снижаются. Символической границей стала акция А. Шабурова «Кто как умрет», состоявшаяся в сентябре 1998 г. в Музее молодежи. Его перформансы всегда лежат в области осмысления бытовых форм жизни. Он считает, что «художник должен быть художником не на недостижимой немецкой биеннале, а сначала у себя дома на кухне. Из самых обыденных отправлений организма художество делать: дней рождений, свадеб и похорон. Покупка телевизора, холодильника и стиральной машины — вот что такое искусство! Родился — хэппенинг, женился — перформанс, переехал на новую квартиру — инвайронмент!»<sup>20</sup>

В акции «Кто как умрет» Шабуров «предсказал» смерть 350 политическим и культурным деятелем города, вывесив траурные списки на стенах зала Музея молодежи, а также имитировал ритуал собственной панихиды со всеми необходимыми атрибутами. Автор несколько часов лежал неподвижно в гробу, выслушивая поток комплиментарных выступлений друзей и близких. Хэппенинг проходил внутри выставки «Березовский концептуалист» (г. Березовский — место рождения художника), на которой были представлены тексты-описания нереализованных художественных проектов Шабурова. Публичная смерть автора символизировала завершение этапа бурных преобразований в современном искусстве Екатеринбурга.

### *Вопросы и задания*

1. Прочитайте текст А. Капроу «Как сделать хэппенинг»<sup>21</sup>. Выделите главные признаки этого культурного явления.
2. Посмотрите фильм «Легенда о старике Букашкине»<sup>22</sup>. На какие принципы опирались его уличные акции?

---

<sup>20</sup> Цит. по.: Шабуров А. Березовский концептуалист // Кто как умрет : каталог выставки. Екатеринбург, 1998. С. 26.

<sup>21</sup> Капроу А. Как сделать хэппенинг // Artifex : творческий альманах [сайт]. URL: <https://artifex.ru> (дата обращения: 20.04.2017).

<sup>22</sup> Легенда о старике Букашкине : док. фильм / реж. С. Абакумова. Россия, 2008. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=nyOQepxGI08> (дата обращения: 01.06.2017).

3. Прочитайте текст А. Шабурова «Радости обычных художников»<sup>23</sup>. Как художник определяет основы своего творчества?

## Тема 5

### Искусство новых медиа

#### *Основные положения*

Под искусством новых медиа обычно понимают художественные процессы, предлагающие использование медиатехнологий для производства изображений, объектов, артефактов и прочих синтезированных произведений. В них происходит создание открытого коммуникативного поля искусства, а также смещение акцента с восприятия произведения искусства на процесс его создания.

К искусству новых медиа художники, критики, исследователи относят видеоарт, искусство видеоинсталляций (публичный показ художественных «конструкций» из теле- и видеоприборов, подчиненных единой художественной задаче), net-art (сетевое искусство, когда художники делают сайты в Интернете или в любой другой сетевой среде, и их произведения могут существовать только в Сети), электронное (цифровое) искусство, сайенс-арт и т. д. Большинство исследователей подчеркивают такие черты этого искусства, как интерактивность, процессуальность, мультимедийность и работу в режиме реального времени.

Этапы развития искусства новых медиа зависят от степени внедрения и распространения новых технических средств в социальной среде. Считается, что историю искусства новых медиа можно начать с изобретения в 1877 г. праксиноскопа — оптического прибора для демонстрации движущихся рисунков. Но только в середине XX в. с развитием телевидения сразу многие художники начали экспериментировать с видеокамерами и включением видеоизображений в свои инсталляции. Затем в середине 1960-х гг. пионеры цифровой практики начали использовать компьютер-

---

<sup>23</sup> Шабуров А. Радости обычных художников // Художественный журнал. 1999. № 17. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/52/article/1050> (дата обращения: 28.11.2016).

ные алгоритмы для генерации изображений. Тогда у компьютеров фактически не было интерфейсов, а полученное изображение можно было увидеть, только распечатав его в виде линейного геометрического рисунка, чей формалистский подход соответствовал модернистской культуре. Только к 1980-м гг. распространение персональных компьютеров радикально изменило природу генеративного искусства и дизайна. В последние десятилетия экспансия новых инструментов происходит стремительно, затрагивая самые консервативные направления (вплоть до церковной живописи). Однако далеко не все, создаваемое с помощью новых техник, способно стать произведением современного искусства, претендующим на формирование образа и его нового смысла.

Сильной стороной искусства новых медиа является отсутствие физической оболочки, что позволяет ему существовать только в цифровом пространстве. Это упрощает способы представления, но также усложняет музейную и галерейную жизнь медийных произведений искусства после момента первого представления публике.

В искусстве Екатеринбурга далеко не все формы искусства новых медиа имели развитие. Выраженный характер в 1990-е гг. получил видеоарт. Он обладает прозрачным и гибким художественным языком, допускает прямоту высказывания, а также любые интонации — иронию, лирику, пафос.

Появление видеоискусства в России отстает на два десятилетия от Запада, что объясняется недостаточностью российской материально-технической базы (первая видеокамера была привезена в Россию в 1983 г.). На Урале распространение этого вида искусства связано с деятельностью екатеринбургской студии «Ю-7 ТВ» (основана в 1990 г.), занимавшейся производством, дубляжом и размещением телепрограмм. Обладая профессиональной технической базой, студия давала возможность осуществлять свои видеопроекты таким художникам, как О. Еловой, Л. Луговых, В. Мизин, А. Шабуров, Е. Шарова, Г. Малышев, С. Анашкин, А. Вяткин. Художественный руководитель проектов студии — В. Давыдов (род. 1953). Популяризации видеоарта в Екатеринбурге в 1990-е гг. способствовали также проходившие в городе фестивали и видео-

показы, подготавливавшие зрителей к восприятию и осмыслению новых форматов визуального искусства.

Наибольшее развитие в эти годы получила видеодокументация перформансов, которая не является самостоятельной арт-продукцией, хотя и усиливает заложенные в самом перформансе смыслы и придает ему экранную форму. С этой целью используются приемы крупных планов, замедления, что сообщает всему действию законченность.

Более конкретную попытку художественного осмысления видеотехнологий предприняли В. Давыдов и Л. Луговых, создавшие видеоперформанс «Хэлло, Поли 1999!», посвященный теме «воспроизведения потребительских товаров». При его создании были использованы монтаж (кадры видеосъемки в фильме перемежаются с рисунками художника В. Анкудинова) и специальный звук.

Часть созданных в студии «Ю-7 ТВ» видеоработ была показана в 1996–1997 гг. в еженедельной передаче «Галерея арт-клипов», выходившей в эфире Областной телерадиокомпании. Ее сменил в 1999 г. сериал «Алфавит состояний». Видеоработы художников различаются по тематике, настроению, технологиям. Например, Г. Малышев создавал видеофильмы, используя 3D-графику («Фанерный дракон», 2002). Видеоработы кинокритика Сергея Анашкина (род. 1967) были посвящены истории кино. В 1999 г. на студии «Ю-7 ТВ» он снял серию видеофильмов, использующих образы культовых актрис XX в., — «Марлен Дитрих», «Грета Гарбо». Анашкин комбинировал различные исходные фрагменты, накладывая на кинокадры анимационные изображения, создающие эффект мерцания образов. Так, фильм «Грета Гарбо» смонтирован из анимированных кинокадров, представляющих молодую актрису и ее же — спустя 20 лет. Монтаж давал возможность свободно перемещаться во времени.

Возможности 3D-графики использовал Анатолий Вяткин (род. 1958), создававший совместно с К. Корнильцевым лирические работы. Их фильм «Помни о море» представляет собой генерированное с помощью компьютера трехмерное цифровое видео. Реальное пространство, репрезентируемое видеоизображением человека, сочетается в нем с искусственным 3D-пространством,

заполненным условными графическими знаками. Своеобразие фильму придает музыка, написанная уральским композитором А. Пантыкиным.

В работах Виктора Давыдова часто используются приемы упрощения. В видеофильме «Ликбез» (2000), например, происходит «мгновенное обучение классической литературе» с помощью семи 20-секундных эпизодов, представляющих популярные произведения русской и мировой классики («Преступление и наказание», «Анна Каренина», «Война и мир» «Гамлет», «Лолита», «Ромео и Джульетта», «Евгений Онегин»). Их сюжет сокращен до двух-трех предложений, которые зачитывает Л. Луговых.

В видеофильмах В. Давыдова всегда есть своя история. Так, его «Дуня-тонкопряха» (1997) представляет собой видеоиллюстрацию русской народной песни, исполненной Ф. Шаляпиным. Фильм визуализирует рассказ о Дуне и ее домашней жизни, проецирует текст песни на личную жизнь самого художника. Музыка и визуальные образы взаимно дополняют друг друга.

Один из самых известных уральских художников видеоарта А. Шабуров наибольшую популярность получил, работая совместно с новосибирскими художниками В. Мизиным, Д. Булныгиным и К. Скотниковым в группе «Синие носы». В 1999 г. эти художники организовали в Новосибирске пародийный арт-фестиваль в старом бомбоубежище, где создали проекты, посвященные своей удаленности от внешнего мира. Их основной жанр — короткие фильмы с брутальным юмором, построенные на теории «художественного слабоумия», опирающейся на традиции русского юродства и абсурдизма начала XX в. Таков фильм «Вдвоем против мафии», состоящий из пяти эпизодов длительностью около десяти минут. Это гротескная пародия на популярный жанр массовой культуры — милицейский телесериал. Герои сражаются с арт-мафией, чеченскими террористами, американскими глобалистами, защищают русского режиссера Никиту Михалкова и, наконец, в погоне за справедливостью отправляются в загробный мир.

В 2000-е гг. с массовым распространением видеотехники видеоарт повсеместно теряет свою актуальность. В искусстве новых медиа обозначается развитие других форм. В Екатеринбурге

направление их развития корректировала программа «Искусство. Наука. Технологии», проводившаяся Государственным центром современного искусства (ГЦСИ) совместно с УрГУ / УрФУ и нацеленная на взаимодействие художников с учеными. Один из результатов программы — выставка «Новая эстетика: постоянство внутреннего принципа» (2013) в Уральском филиале ГЦСИ. В экспозицию вошли работы художников из России, Европы и Северной Америки — интерактивные инсталляции, объекты, живопись, графика, видео-арт, по-разному интерпретировавшие технологическое развитие общества, принципы новой эстетики, границы искусства новых медиа, условий труда «сетевого пролетариата», пределы этических и эстетических экспериментов в современной художественной практике.

«Новая эстетика», обозначенная в проекте, была подкреплена прежде всего новыми технологиями. Именно они придали интерактивность экспозиции, позволили зрителю участвовать в произведении. В таком искусстве, отмечает Е. Деготь, «видеопроекции, где образы могут накладываться друг на друга, выражают равноправие всего визуального; сети коммуникаций привилегировуют коллективное творчество и восприятие. Многomasинные, мультимедийные техно-party и заочное групповое общение в Интернете становятся образцом создания и потребления культуры»<sup>24</sup>.

Одно из наиболее сложных направлений в сфере искусства новых медиа — сайнс-арт. Наиболее значимых результатов в этом виде искусства добились художники екатеринбургской группы «Куда бегут собаки». Их проекты давно вышли за рамки регионального представления, имеют международный характер. Их монографические выставки прошли в Уральском филиале ГЦСИ в 2013 и 2014 г.

Группа организована в 2000 г., ее участники — Владислав Булатов (род. 1975), Наталья Грехова (род. 1976), Ольга Иноземцева (род. 1977) Алексей Корзухин (род. 1973) — активно сотрудничают со специалистами IT-технологий и научными консультантами. Художники работают в эпоху сомнений в гармонии, которой возможно достичь при сосуществовании природы и культуры,

---

<sup>24</sup> Деготь Е. Русское искусство двадцатого века. М., 2000. С. 223.



их работы связаны с проблемой движения, изменения, перехода. В проекте «Триалог» (2013) их интересуют переходы между разными состояниями материи, «броуновское движение объектов, смена точек зрения», — отмечает критик В. Дьяконов<sup>25</sup>. В основе этой тотальной инсталляции, реализованной в зале ГЦСИ, лежат роботизированные шары, которые движутся относительно друг друга в зале по принципу черного ящика. Зритель может влиять на физические параметры шаров, что изменяет характер их движений, но сохраняет непредсказуемость траектории движения тел. Шары работают не только в экспозиционном пространстве, но также на снегу, где они оставляют наглядные следы своих траекторий.

В масштабной инсталляции «1, 4 ...19» (2014) члены группы эксплуатируют образ лабораторной мыши как объекта классического научного эксперимента. Работа критически осмысляет проблему осознанности выбора человека и его последствий, вопрос восприятия времени и соотношения прошлого, настоящего и будущего. Художники создали небольшой закрытый черный ящик, внутри которого находится подсвеченный застекленный лабиринт, а на противоположной стене — проекция, показывающая реальные передвижения мыши и ее возможные ходы. Зритель становится свидетелем того, как физическая реальность ставится в жесткую зависимость от виртуальной.

Члены группы «Куда бегут собаки» создают разнообразные работы: видео- и медиаинсталляции, перформансы и объекты, которые поэтически осмысляют математические модели Вселенной, мифологизируют представления ее реальных обитателей, одновременно корреспондируя с конкретными социальными процессами.

### *Вопросы и задания*

1. Посмотрите видео о работе праксиноскопа<sup>26</sup>. Какие свойства этого прибора корреспондируют с принципами видеoarта?

---

<sup>25</sup> Дьяконов В. Триалог» : каталог выставки. Екатеринбург, 2013. С. 50.

<sup>26</sup> URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tQgcZhi33dg> (дата обращения: 17.08.2017).

2. Просмотрите видеофильм В. Давыдова «Дуня-тонкопряха» (1997)<sup>27</sup>. Обозначьте свое понимание в короткой аннотации.

3. Посмотрите видеодокументацию проекта «1, 4 ...19» (2014) группы «Куда бегут собаки»<sup>28</sup>. Опишите, какие выразительные средства используют художники.

## Тема 6

### **Институциональный контекст современного искусства Екатеринбурга в 2000–2010-е гг.**

#### *Основные положения*

В 2000-е гг. институциональная структура современного искусства в Екатеринбурге меняется: закрывается и уходит с арт-сцены целый ряд центров, галерей, изданий. Неизменно важной остается деятельность Музея изобразительных искусств, который еще в 1990-е гг. создал отдел современного искусства. Именно в залах музея прошли важные для художественной жизни Екатеринбурга выставки, в том числе международная выставка современного искусства «Безумный двойник» (2001), на которой были подведены итоги «безумного экспериментаторства» 1990-х гг. (куратор А. Ерофеев).

С 1999 г. в Екатеринбурге начинает работать филиал ГЦСИ. Его создание было инициировано культурной средой города: филиал возник из ситуации на месте, из внутренних художественных процессов территории. Основой деятельности центра на первом этапе явилась работа с окружающей средой, внедрение современного искусства в общественные пространства города.

Со времени основания Екатеринбургского филиала ГЦСИ организовал более 200 выставочных проектов. Сначала из-за отсутствия собственного выставочного пространства, проекты проходили на различных площадках города: в музеях и галереях («In

---

<sup>27</sup> Фильмы студии Ю-7. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9xkYedmdL5M1:53-4:10> (дата обращения: 18.07.2016).

<sup>28</sup> См.: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ySdZGVpaqHE> (дата обращения: 17.08.2017).

Transition Russia», Екатеринбургский музей изобразительных искусств, 2008), в кинотеатрах (фестиваль танцевального кино «Кинотанец», кинотеатр «Салют», 2008), в библиотеках («Видеотанец. JUMP CUTS\_Конфронтации и связи кино и танца», Свердловская областная универсальная научная библиотека имени Белинского, 2006), в общественных пространствах города (фестиваль «Французская весна в Екатеринбурге», 2006) и в индустриальных помещениях заводов и фабрик (фестиваль «Арт-завод», 2008, 2009).

С появлением собственного помещения в 2011 г. филиал расширяет свою деятельность на весь Уральский федеральный округ (Свердловская, Курганская, Тюменская, Челябинская области, Ханты-Мансийский и Ямало-Ненецкий автономные округа). Освоение художниками нового пространства началось выставкой молодых художников «Первые на Марсе» (2011, выставочный зал ГЦСИ, кураторы И. Кудрявцева и В. Селезнев). Ее идея связывалась кураторами с покорением космоса: «Человек, родившийся в 1980-е, знаком с героями — покорителями Вселенной через легенды, истории из телевизора и ставшие каноническими сюжеты. Раскрывая предложенную тему, молодые художники выступали не только в роли реаниматоров советской коллективной памяти о покорении и завоевании Космоса, но и сами создавали свежие образы героям и событиям, конструировали новые истории и мифы»<sup>29</sup>. Реанимация молодыми художниками космических событий прошлого, которого они уже не знали, происходила языком современного искусства. В темном пространстве выставки (стены задрапированы черной тканью) были созданы световые акценты и лучи, которые вели зрителя в фантастическое путешествие на Марс.

Активизация деятельности в собственных стенах чрезвычайно расширила тематический спектр выставок. Чаще всего это групповые и персональные выставки российских и зарубежных художников, представляющих новые тенденции современной арт-сцены. Важным направлением работы ГЦСИ стала программа поддержки молодых художников «Мастерская», ежегодно представляющая одноименную выставку. Особая линия — отчетные проекты, подводящие итоги работы основным направлениям деятельности

---

<sup>29</sup> Селезнев В., Кудрявцева И. Первые на Марсе : каталог. Екатеринбург, 2011. С. 20.

ГЦСИ. Одна из специфичных для уральского филиала — программа «Искусство. Наука. Технологии», развивавшая на протяжении нескольких лет идеи технологического искусства, объединяющего усилия художников и ученых. Одним из итогов реализации этой программы стала выставка «Новая эстетика. Постоянство внутреннего принципа».

В отдельный сегмент со временем выделились тематические выставки, отражающие местные и межрегиональные художественные практики: «Город-порт: здесь моря нет» (2011), «Звериный стиль» (2012), «Ура, Урал!» (2013), «Жизнь других» (2013). Выставка «Город-порт: здесь моря нет» — спецпроект 4-й Московской биеннале современного искусства, показанный в зале ГЦСИ. Кураторы взяли за основу концепции возможность существования нового отношения к городской идентичности. «Отказ от привычных смысловых доминант позволяет раскрыть и максимально высвободить социокультурный потенциал города. Ввиду невозможности изменения географических, экономических или исторических реалий художественные практики как никакие другие подходят для проведения такого рода экспериментов... Полученные результаты должны породить новые вопросы, которые могут вывести зрителя на качественно новый уровень восприятия, обычно сокрытый пеленой повседневности»<sup>30</sup>. В проекте российские художники представили инсталляции и видеоработы, в которых они переосмысливают шаблонное восприятие индустриального рабочего города, придавая ему новые аспекты познания. Зрители увидели образ портового Екатеринбурга под разным углом зрения: таким, каким может увидеть его местный житель, турист или человек, лично не знакомый с городом.

Интерес представляют проекты ГЦСИ, отражающие тему музеефикации и частного коллекционирования современного искусства: «Принцип удовольствия» (июль, 2013), познакомивший с частным собранием Андрея и Надежды Агишевых (Пермь),

---

<sup>30</sup> Город-порт: здесь моря нет / Уральский филиал Государственного центра современного искусства [сайт]. URL: <http://www.ncca.ru/events.text?id=1140&filial=5> (дата обращения: 16.05.2017).

и «Возраст вне поля зрения» (август, 2013), включавший произведения из фондов ГЦСИ.

Особый интерес представляет программа «Арт-исследование», в рамках которой центр проводит тематические кураторские проекты, раскрывая заданный сюжет и исследуя актуальные вопросы современной действительности. Центральными здесь стали задачи современной художественной практики, которая выдвигает для репрезентации не искусство в жанрах, а «образы, пространства и жесты», способные вызвать новые смысловые ситуации.

ГЦСИ, безусловно, важнейшая в регионе организация, на государственной основе поддерживающая позиции современного искусства в Екатеринбурге. Но, помимо него, существуют в городе и другие институты, круг которых постепенно расширяется. В Уральском государственном университете (ныне Уральский федеральный университет) в 2008 г. был открыт «Музей Б. У. Кашкина», впервые в регионе поставивший своей целью создание коллекции и научное осмысление творческой практики уральских художников, принадлежавших в советское и перестроечное время к неформальным движениям и объединениям. Основу экспозиции музея составили артефакты, связанные с творчеством Б. У. Кашкина — «культурного героя» Свердловска-Екатеринбурга.

Стоит отметить также вклад таких институций, как некоммерческий фонд «Культурный транзит», галереи современного искусства (Ural Visoin gallery, фотографическая галерея «Март», арт-галерея Ельцин-центра) и др.

### *Вопросы и задания*

1. Познакомьтесь с архивом журнала «ZAART» (2004–2006). Просмотрите материалы за один год<sup>31</sup>. Выделите наиболее яркие, на ваш взгляд, события художественной жизни Екатеринбургa этого года.

2. Какие институты современного искусства возникли в Екатеринбурге в 2010-е гг.? Опишите специфику их деятельности (на примере одной-двух структур).

<sup>31</sup> ZAART : журнал создателей и потребителей искусства [сайт]. URL: <http://mmj.ru/index.php?id=147> (дата обращения: 11.08.2017).

3. Познакомьтесь с сайтом Уральского филиала Государственного центра современного искусства<sup>32</sup>. Изучите раздел «Отчеты». Какие программы филиала поддерживают и развивают творчество актуальных художников Екатеринбурга?

## Тема 7

### **Международные выставочные проекты в 2000–2010-е гг.**

#### *Основные положения*

Екатеринбург был открыт для международного сотрудничества в сфере современного искусства только в 1990 г. Сначала это были просто привозные зарубежные выставки, затем появились проекты, объединяющие российских и зарубежных художников. В сентябре 2002 г. состоялся фестиваль современного голландского искусства, в рамках которого был создан ряд работ для публичных пространств Екатеринбурга, например, мозаика Арно Кунена на фасаде здания Уральского федерального университета (ул. Куйбышева, 43), представлявшая собой образ-ловушку, идеологическое послание на визуальном языке (на фасаде университета изображены не студенты, а зрители «боев без правил»).

В этом же году состоялась выставка «Евразийский синдром» в Екатеринбургском музее изобразительных искусств, организованная Свердловской областной научной библиотекой совместно с Центром современной культуры Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Это была первая попытка установления «художественного моста» между нестоличными городами России и Казахстана. Репрезентация в проекте средствами современного художественного языка различных типов национальной и культурной идентичности, параллельно сосуществующих на гигантской территории, диктовалась стремлением восстановить разрушенные в постсоветском пространстве культурные коммуникации, выявить единство художественного процесса вне зависимости от географических границ. Экспозиция «Евразий-

---

<sup>32</sup> Государственный центр современного искусства: Уральский филиал [сайт]. URL: <http://www.ncca.ru/main?filial=5> (дата обращения: 11.11.2016).

ский синдром» наглядно показала двойственность и переходность состояния субъективности художников и арт-деятели России и Казахстана, объединенных срединным положением евразийского ареала. В название сознательно были вложены как здоровая ироническая отстраненность, так и желание вернуться к истокам слов и понятий: «синдром» в переводе с греческого — это не только медицинский термин, означающий некое болезненное состояние организма, но и буквально — «бег, быстрое движение вместе», а Евразия — единое географическое пространство, целостный континент.

Концепция экспозиции строилась на стремлении воссоздать элементы символических кодов восточного (азиатского) и западного (европейского) мировосприятия в артефактах. При этом восточное и западное в пространстве выставки предстали неразделимым целым, сплетенным из эфемерных форм и материалов, виртуальной реальности видеоинсталляций и брутальных перформативных действ. «Восточную» декоративность и медитативность то серьезно и вдумчиво, то лукаво-иронично «примеряли на себя» многие уральские мастера: Д. и С. Брюхановы в непало-тибетских графических сериях, С. Бакшаева и В. Хасанов в коврово-знаковых листах, В. Питиримова в изоциренно-линейном «Хазарском словаре», А. Шабуров в цикле фотографий «Русский Будда». Напротив, сознательное подчеркивание европейской склонности к логическому анализу демонстрировали И. Зиганшин в нью-йоркском фотоцикле, В. Корчагин в иронических работах серии «Полет», В. Кравцев в невербальной визуальной геометрически-конструктивной «Корреспонденции из Лондона».

Общие сложности вхождения человека в любую чужую культуру — «онемение» периода знакомства, постепенное зрительное освоение, наконец, попытки адекватного взаимопонимания посредством невербального изобразительного языка — визуализировал проект А. Данилова «It's very far...», включавший видеофильм и книги-объекты, построенные на доминанте знаков и графических символов.

В пеструю, как восточный базар, экспозицию органично вошли произведения, наглядно воплощавшие архетипы как казах-

ской, так и русской идентичности: графические листы челябинской художницы С. Кетовой, деревянные арт-книжки Букашкина, составившие своего рода визуальную «русскую азбуку». Неизбежность взаимопроникновения национальных и региональных типов культур символизировала инсталляция С. Лаушкина «Прозрачное пространство», одновременно разделявшая и объединявшая российскую и казахстанскую части экспозиции, послужившая также местом проведения перформанса группы «Кызыл трактора» («Красный трактор»).

«Евразийский синдром» прошел на фоне актуализации в столице Среднего Урала вопроса о европейско-азиатской границе, который рассматривался на вполне официальном уровне на различных политических форумах и научных конференциях, нашел воплощение в ряде художественных акций. В частности, символически-ироническое «открытие филиала границы Европа — Азия» состоялось 18 ноября 2002 г. в историческом центре Екатеринбурга — на городской плотине. Первоначальную же селекцию «европейского» и «азиатского» в культурном пространстве города автор акции «перенесения границы» Л. Луговых провел на экспозиции «Евразийского синдрома».

«Евразийский синдром» был самой медианасыщенной выставкой в художественной жизни Екатеринбурга начала 2000-х гг. Сопоставление в единой экспозиционной мозаике колышущихся от циркуляции воздуха графических листов, декоративной поверхности живописных холстов, органических скульптурных объемов с мерцающими мониторами, особой визуальностью фотографий, техногенными кинетическими объектами (тщетно пытающийся взлететь «Angel», собранный С. Чезгановым из металлических отходов), реальными камнями, песком, травяным дерном, тканями — рождали специфическое ощущение пространства — как реального степного (трепещущего, распаханного, бесконечного), так и виртуального, воображаемого, но тоже объединяющего. Всевозможные границы, едва видимые в реальной природной среде (фотографии Л. Гро, Франция) и искусственно создаваемые людьми (объекты А. Таксиса), активно тематизировались во многих произведениях проекта.



Во второй половине 2000-х гг. увлечение темой евразийской пограничности сменилось интересом к работе с индустриальным наследием края. Выставки стали проводиться на ждущих реновации предприятиях. В 2008–2009 гг. состоялся фестиваль «ART-завод», предшествовавший организации Уральской индустриальной биеннале современного искусства. На «ART-заводе» впервые было намечено взаимодействие современного искусства и промышленности, началось художественное переосмысление утрачивающих свое значение заводов как зоны созидания и эксперимента. На площадках заводов были устроены масштабные экспозиции, в проектах приняли участие художники из разных регионов России, стран Западной и Восточной Европы, США.

Уральская индустриальная биеннале современного искусства (УИБСИ) учреждена Государственным центром современного искусства (директор и комиссар биеннале — Алиса Прудникова) и воплощает определенную государственную политику в сфере искусства. Одна из миссий индустриальной биеннале — своеобразная конверсия индустриальной территории Екатеринбурга и открытие новых смыслов в старых производственных формах жизни человека. В рамках прошедших биеннале (в 2010, 2012, 2015 и 2017 г.) состоялась мощная художественная интервенция в промышленные зоны и заводские цеха Екатеринбурга и малых городов области.

Разумеется, идея художественной реанимации отживших промышленных пространств не нова, она активно осваивается в мире с началом постиндустриальной эпохи. Но в России подобный опыт редко выходит за пределы Москвы и Петербурга. Случай Екатеринбурга имеет в этом смысле исключительное значение — исторический индустриальный «фон» города получил в результате художественных проектов биеннале перспективу серьезной территориальной трансформации.

Биеннале современного искусства в Екатеринбурге не столько актуализировали богатое историческое индустриальное наследие города (хотя эта проблематика обсуждалась на научных симпозиумах), сколько являли попытку реанимировать остановившиеся во времени заводские пространства, изменить понимание смыс-

ла конкретных мест. Искусство не просто приходит на заводские площадки на два месяца (длительность проектов), привлекает к ним общественное внимание, но и физически преобразует производственные пространства, меняя внутренние механизмы жизни рабочих.

Особенно в этом смысле важны специальные проекты биеннале, реализующиеся на действующих заводских площадках, удаленных от центра города или вовсе вынесенных за его пределы. Впрочем, основные проекты 1-й, 2-й и 4-й биеннале также использовали в качестве выставочного пространства освободившиеся производственные здания. В 2010 и 2012 г. это была городская типография, чья конструктивистская эстетика и многолетние идеологические функции оказались органичны художественному анализу неолиберальной идеологии, критике общества потребления, политическому контексту современного искусства. В 2017 г. основной проект расположился в опустевших цехах приборостроительного завода.

Специальные проекты на заводских площадках строятся обычно по принципу прямой художественной интервенции на заброшенные производственные территории и в действующие пространства. Благодаря таким проектам обычные зрители смогли увидеть внутреннюю работу и оценить величественную красоту промышленного производства, критически взглянуть на современную рабочую реальность.

Попытка гуманитарной трансформации действующих промышленных площадей была предпринята в 2012 г. на Уральском заводе транспортного машиностроения. Прямо в цехе завода хореографическая труппа Екатеринбургского театра оперы и балета во главе с Вячеславом Самодуровым поставила экспериментальный балет «H<sub>2</sub>O». Рабочие завода были в этом проекте не только зрителями, но и исполнителями — пройдя специальную подготовку, они совершали ритмические движения вместе с актерами балета.

Масштабный международный проект Уральской биеннале аккумулирует усилия художников, кураторов по расширению форм художественной жизни большого города, насыщает яркими собы-

тиями его культурную среду, изменяя отношение горожан к современному искусству в целом. Междисциплинарность, пересечение науки и искусства, использование новейших технологий, характерные для проектов УИБСИ, вызывают все больший интернациональный интерес зрителей. Некоторые работы, вдохновленные уральским контекстом, продолжают свою выставочную жизнь в российских и мировых музеях (инсталляция французской медиахудожницы Ольги Киселевой «Наше время» приобретена в коллекцию музея-спутника Лувра в Лансе, путешествует по разным странам; инсталляция петербуржца Ивана Плюща «Процесс прохождения» после УИБСИ была представлена на европейской биеннале современного искусства «Манифест 10» в Санкт-Петербурге в 2014 г.). Проект Владимира Селезнёва (род. в 1973) «Метрополис» (2015), в котором художник экспериментирует с ультрафиолетовой подсветкой объектов и светоотражающими красками, после показа в Екатеринбурге экспонировался на ряде международных выставок. В этой световой инсталляции, создающей образ сияющего идеального города, использованы отходы городской цивилизации — упаковки товаров и продуктов, пустые бутылки и прочие подобные предметы, выложенные на полу в форме карты Нижнего Тагила. При включении света инсталляция превращается в хаотичный набор мусора, образцы которого собраны непосредственно в городе, чей образ представлен.

Осенью 2015 г. в Екатеринбурге состоялся симпозиум Всемирной биеннальной ассоциации, на котором присутствовали руководители крупнейших биеннале мира. Его прохождение в рамках 3-й УИБСИ подтвердило, что происходящие на Урале арт-события имеют не только локальное значение, но давно уже приобрели международный статус, помогают включить Екатеринбург в мировой художественный контекст.

### *Вопросы и задания*

1. Изучите каталог выставки «Евразийский синдром» (2002, см. список литературы). Каковы способы воплощения «евразийской» идентичности в работах уральских художников?

2. Познакомьтесь с каталогом одной из УИБСИ (см. список литературы). Выявите участие в ней екатеринбургских художников. Есть ли в их проектах тематические привязки к местному контексту? Какие?

3. Какие международные проекты оставили свой буквальный след в пространстве Екатеринбурга? Какие произведения об этом говорят?

## Тема 8

### **Художественные «интервенции» в пространство города: стрит-арт и другие практики**

#### *Основные положения*

Внедрение в городское пространство Екатеринбурга новых форм искусства, отличных от традиционного для советского периода монументального искусства в его разновидностях (росписи, мозаики, скульптурные памятники и т. д.), началось в 1990-е гг. Оно включало разнообразные художественные практики, которые можно объединить терминами «стрит-арт» (уличное искусство) или «паблик-арт» (искусство в общественных пространствах). Оба термина не имеют четких границ, пересекаются в определенных признаках, но имеют некоторые различия (см. словарь терминов в конце пособия). Термин «паблик-арт», пожалуй, более правомерен, ибо включает более широкий круг явлений, однако и понятие «стрит-арт» активно используется для обозначения практик освоения городского пространства.

Члены общества «Картинник» под руководством Б. У. Кашкина начали в 1992 г. обустривать его «дворницкий участок» на ул. Толмачева (именно тогда Е. М. Малахин ушел на пенсию и устроился на должность дворника). Их коллективное творчество в определенной степени было близко идеям движения «флюксус». Так, в инсталляции американского художника Алана Капроу «Слова» (1962) зритель, войдя внутрь нее, мог сделать любые надписи и рисунки на висящих рулонах бумаги и плакатах. При сохранении авторства концепции исполнение в этом случае, по убеждению

Капроу, принадлежит всем, и произведение никогда не останется одним и тем же. Так и росписи, выполнявшиеся совместными усилиями «картинников», создавались на основе четко сформулированных идей одного автора — Е. Малахина, но принадлежали всем.

Деятельность «картинников» по эстетизации/гармонизации городской среды подкреплялась «ОТ — ДОбросовой теорией» Б. У. Кашкина: «Многие выбрасывали ненужное им ДОБРО мимо мусорных баков, и тогда я придумал и изобразил там шкалу Д — О — Т. В середине ее — 0 (ноль). ... Согласно этой шкале, есть не только ОТ-бросы, но и ДО-бросы. Отсюда возникли новые слова ОТБРО и ДОБРОС. Т. е. с помощью шкалы мы восстановили два отсутствующие слова. Допустим, у тебя есть ДОБРО, которое ты выбрасываешь, для тебя оно уже ОТБРО. А для кого-то, кто его там подберет, это опять же ДОБРО. И ведро уже не помойное, не отбросовое, а ДОБРОСОВОЕ — для накопления добра»<sup>33</sup>.

В 1998 г. «картинники» создали несколько десятков настенных росписей, которые сам Б. У. Кашкин называл «миниментальными» (*от* *англ.* *mini* — маленькие и *mental* — умственные) толмаграффити (то есть «маленькие толмачевские графические задушевности»)<sup>34</sup>. Текст в этих росписях особым образом обыгрывался исполнителями, создававшими занимательные изобразительно-текстовые шарады: короткие веселые стихи изобретательно визуализировались, составляя неразрывное единство изображения и слова. Росписи стен, мусорных баков, гаражей представляли собой абсолютно бескорыстный подарок городскому сообществу.

Одновременно с заборными и гаражно-помоечными росписями Б. У. Кашкина, предтечи екатеринбургского стрит-арта, появились более решительные практики освоения городского пространства, имевшие протестный характер. Так, серии ироничных концептуальных фотографий-листочков А. Шабурова («Моя красота спасет мир», «Шабуров Саша Христос», «Это я научил мир копировать») появилась на улицах города в 1996 г. как художественная реакция на политические рекламные компании тех лет.

<sup>33</sup> Цит. по: Шабуров А. Как надо петь, рисовать и фотографировать // Комод. 1998. № 8. С. 8–17.

<sup>34</sup> Там же.

В 2000-е гг. благодаря инициативам Екатеринбургского филиала ГЦСИ и других арт-институций города практики внедрения арт-объектов в уличное пространство стали постоянными. В Музее истории молодежных движений Урала в июле 2003 г. в рамках проекта «Наизнанку» екатеринбургские художники Сергей Лаушкин, Виктор Оборотистов и Марина Ражева перевернули с ног на голову правила музейных экспозиций: афиши и пресс-релизы разместили в интерьере, а выставочным пространством стал фасад музея. Около 30 живописных полотен в течение суток были развешаны на фасаде музея, где их смогли лицезреть тысячи горожан-прохожих.

В 2000 г. Екатеринбургским филиалом ГЦСИ была начата программа «паблик арта» (аналога западного public art). Ее инициатор Наиль Аллахвердиева (первый директор ЕФ ГЦСИ) объясняла подобный выбор отсутствием собственного выставочного пространства: «Будь у нас свое помещение, мы, скорее всего, ориентировались бы на выставочные стратегии, как и многие другие, обслуживали тусовку. В этом смысле наша главная проблема оказалась нашим главным ресурсом. Нужно было ее решить, выбраться из замкнутого круга нашей невидимости и невостребованности»<sup>35</sup>.

Между прочим, ГЦСИ практиковал не только «материальные» включения в общественные пространства города скульптурных объектов, граффити и росписей, но и эфемерные видеоинсталляции. Так, в рамках фестиваля современного искусства «Outvideo» (2003–2007) в течение одного дня через каждые пять минут на больших светодиодных экранах сети наружного видео транслировались тридцатисекундные художественные видеоролики, которые выступили в роли интервента в агрессивную рекламно-информационную среду города. В 2004 г. на этих экранах демонстрировался видеofilm южнокорейской художницы Ким Суджи «Женщина-игла», в котором она противостояла не только равнодушию потока людей в мегаполисах, но и бесконечности потока видеорекламы на улицах Екатеринбурга. Кураторам фестиваля также была важна диагностика общественного мнения,

---

<sup>35</sup> Цит. по: Лернер Л. Легальное искусство // Искусство. 2004. № 2. С. 6.

которая осуществлялась посредством голосования, нарушавшего автономию существования зрителя и произведения, превращая все в единый процесс.

4–11 сентября 2002 г. прошел фестиваль «А\_РЕАЛ. 001. Современное искусство в общественных пространствах», в ходе которого были представлены акции групп «Зер Гут» и «Куда бегут собаки». Тематические линии фестиваля включали трансформацию городской среды с помощью объектов, инсталляций, живописных и скульптурных работ, работу художников с телевидением, рекламными билбордами, Интернетом.

В ходе фестиваля прошли перформансы и уличные театральные постановки. Проблемы культурного освоения общественных пространств обсуждались на конференции, посвященной теории и практике современного искусства. Главная тема фестиваля формулировалась как «Мифология для города». Художники предложили новые мифологические модели для идентификации Екатеринбурга, имевшего жесткую привязку к истории промышленного Урала, горнозаводским сказам П. П. Бажова. Художники предложили свои версии ремифологизации пространства. Так, группа «Куда бегут собаки» представила на центральной аллее города на проспекте Ленина выставку «открытых секретиков» — «Глаза болотных духов». Часть обычных бетонных плит тротуара они заменили на стеклянные, под которыми на болотном мху светились бузинки, символизирувавшие глаза болотных духов. Оригинальная подсветка на аллее добавила необычности зрелищу.

Особый способ освоения городского пространства создал фестиваль «Длинные истории Екатеринбурга» (2003–2009), проводившийся ЕФ ГЦИ и агентством «Артполитика» (кураторы — Арсений Сергеев, Наилия Аллахвердиева)<sup>36</sup>. Серии росписей, суперграфики или граффити выполнялись на бетонных заборах, огораживающих строительные и промышленные объекты в центре Екатеринбурга. Забор — одна из самых старых архитектурных форм в городе, которая изначально являлась знаком «присвоен-

---

<sup>36</sup> См. визуальную информацию по всем годам проекта: The Art of Travel = Искусство путешествий [сайт]. URL: <http://askmontenegro.ru/2015/10/dlinnye-istorii-ekaterinburga/> (дата обращения: 18.11.2016).

ной территории», стереотипом места, также вобравшего в себя непристойные надписи и рисунки. Одновременно расположенные на них изображения направлены на большие группы людей, являются средствами самовыражения художников и способом активного воздействия на жителей города.

Фестиваль «Длинные истории Екатеринбурга» можно рассматривать как форму работы по культурной реанимации городских «пустот» — не только пространственных, но и смысловых, а также своеобразной гуманизации среды обитания горожанина. Эта функция паблик-арт является одной из важнейших в современном индустриальном городе. Заказчиком проекта выступила муниципальная компания «Столица Урала», которой необходим был имиджевый проект к 280-летию Екатеринбурга. Гладкие бетонные поверхности заборов представляли удобный для художественной обработки материал, который определялся их модульностью, серийностью, нейтральностью. «Каждую секцию бетонной ограды можно представлять как экран или кадр, а весь забор — как монументализированную киноплёнку, или очень длинную Comic Strip, или бегущую строку, — поясняет инициатор и куратор фестиваля Н. Аллахвердиева. — Бетонные заборы как будто специально приготовлены для актуальных художественных проектов, тяготеющих к регулярным структурам, кинематографичности, динамизации восприятия статичных изображений в эпоху серийности и сериальности»<sup>37</sup>. За шесть лет фестиваля было реализовано 62 художественных проекта, многие из которых стали достопримечательностями города. В 2008 г. фестиваль стал лауреатом Государственной премии в области современного искусства «Инновация» в номинации «Лучший региональный проект».

В содержании проектов «Длинные истории» существенное значение имеет конкретное место их создания. Так, роспись «Коммуналка» была реализована на заборе по улице Лермонтова, опоясывающем стройку элитного VIP-жилья (2004, арт-группа

---

<sup>37</sup> Аллахвердиева Н. Современное искусство в городской среде: стратегии, ресурсы и технологии // Про паблик арт : Современное искусство в общественных пространствах [сайт]. URL: <http://www.propublicart.ru/publication?id=18/> (дата обращения: 11.08.2017).



«Несруки»). Сопоставление образов «коммунальной» жизни, стилизованных под советскую мультипликацию, с «новой» архитектурой явно имело социально-критический контекст.

В рамках фестиваля появились в Екатеринбурге первые лэнд-арт скульптуры. В 2005 г. на втором ярусе набережной реки Исети (со стороны улицы Гоголя) появился «Памятник Клаве» А. Вяткина. Выполненная из бетона в масштабе 30 : 1 (длина — около 12 м, размер клавиш — 30 × 30 см), офисная клавиатура, все кнопки которой установлены в стандартном порядке, быстро стала знаковым местом города, подарила новый «высокотехнологичный» смысл реке «Исети» — «I-сеть» (компьютерная сеть). Клавиатура как инструмент современной коммуникации символизирует выход города в открытый мир, в свободное виртуальное пространство. Форма памятника лаконична и лапидарна, гармонично вписывается в простую архитектуру городской набережной, соразмерна человеку (клавиши используются вместо скамеек во время созерцания берегов Исети).

IT-технологии напрямую использовались в ряде проектов фестиваля. Роспись «Оцифровка воды» (2008) на улице Фурманова появилась на бетонном заборе в виде комбинаций цифр как результат перформанса арт-группы «Куда бегут собаки», члены которой создали и установили прямо на улице аппарат для оцифровки воды. Внутри прозрачного многоярусного пирамидального объекта на глазах у зрителей вода из верхних чашечек переливалась в нижние сосуды. На нижнем уровне происходило превращение водной стихии в виртуальное состояние — в цифры, которые «распечатывались» тут же на матричном принтере. Музыкальный фон проекта создавали звуки печатающего принтера, чьи обработанные на компьютере звуки смешивались с окружающими голосами. Почти мистический переход жидкости в другое состояние передает сложное взаимодействие природного мира с новыми технологиями, своеобразное осмысление воды как символа жизни (было обработано более ста литров воды).

Трансформация обычного городского двора в мифологическое пространство была проведена в спецпроекте фестиваля «Ни Европа, ни Азия» (2008). Во дворе на ул. 8 Марта, 21 художники груп-

пы «Куда бегут собаки» и граффитист Vizer визуализировали идею пространства вне привычных территорий, сломав любимый туристический стереотип Уральского региона — пограничность положения и слияние Европы и Азии. Хотя заказ на оформление двора пришел от официальной структуры — информационно-туристической службы администрации Екатеринбурга, инсталляции и граффити превратили его в камерный островок неофициальности и воспоминаний. Простые бытовые вещи — скворечник, ржавые тазы, трусы и майки, сохнувшие на веревке, лопаты и даже старый персидский ковер — стали символами ностальгической истории о детстве, его маленьких радостях.

«Длинные истории Екатеринбурга», реализованные на тяжелых бетонных заборах, в действительности оказались эфемерными и изменчивыми: заборы демонтируются, переезжают с места на место, заклеиваются афишами. Это делает проект ненавязчивым чувственным событием, позволяющим ощутить течение времени в городе.

Фестиваль «СтолпоТворение», организованный ЕФ ГЦСИ в 2006–2007 гг., продолжил стратегию «Длинных историй Екатеринбурга» по ревитализации индустриальной среды и возвращению смысла «пустотным» зонам города. Главным символом его стала недостроенная телебашня как энергетическая вертикаль города, изменившая, по мнению художников, экологическую обстановку края, в результате чего начали оживать «диковинные растения земли уральской» и сложился мифологический гербарий. Он включал в себя фрески П. Шугурова и арт-сообщества «33 + 1» на стене Свердловскстата (Толмачева, 23) и «секретики», расположенные на аллее Культуры и вдоль набережной Исети: рассредоточенные по городу тени фотографа, «улыбки без кота», «замочные скважины» и другие арт-объекты позволяют увидеть городское пространство в самых неожиданных и необычных ракурсах.

Международный фестиваль светового искусства в городе «Не темно» (один из двух в стране) проходит в Екатеринбурге с 2011 г. в декабре благодаря некоммерческому фонду «Культурный транзит». На нем представляются видео, пространственные объекты, перформансы, интерактивные инсталляции, демонстрирующие

взаимодействие света, цвета, формы, звука. Все объекты обычно разбросаны не только по историческому центру столицы Урала, но и на окраинах города. Расположенные на зимних улицах, инсталляции превращают пространство города в световую структуру, конкурирующую с обычным техническим освещением мегаполиса. Каждая инсталляция раскрывает уникальную историю, придуманную художником для конкретного места, превращает обыденные здания и кварталы в знаковые места.

Одним из немногих художников, продолжающих развивать протестную линию в екатеринбургском стрит-арте, является Тимофей Радя (род. в 1988). Стрит-арт для Ради — всегда риск, он сознательно выбирает «партизанские практики» создания объектов в ночное время, без официального разрешения, в неожиданных местах. Такая деятельность вызывает вопросы у полицейских, охранников и сторожей, создает угрозу для здоровья. Так, работая над инсталляцией «Бродский» (2011), он по пояс входил в реку Исеть в марте.

Т. Радя использует монументальные формы, которые видны издали, активно обращены к зрителю. Таковы его росписи «Твой ход» (2010), изображающие костяшки домино. Расположенные на опорах большого моста в Екатеринбурге, они визуализируют убеждение художника в том, что «последний ход всегда за тобой». Его слова-послания на крышах домов («Превыше всего», 2012; «Помню», «Благодарю», «Возвращайся» — все 2012; «Эй ты, люби меня», 2015), — активно призывают горожан вступить в диалог. Их продолжают тексты на рекламных щитах: «Я бы обнял тебя, но я просто текст» (2012), «Я, конечно, мало знаю о тебе, а ты обо мне, но теперь у нас есть кое-что общее» (2014). Проекты Т. Ради всегда несут в себе социальный подтекст и острую политическую критику. Серия портретов героев войны «Вечный огонь» (2011) написана в буквальном смысле огнем — с помощью «коктейля Молотова». Работы появились на фасаде заброшенной больницы, которая в годы войны была госпиталем. Собственник здания сначала решил портреты демонтировать, но художник сумел объяснить свой замысел и изменить мнение. По мысли автора, «огонь» также символизирует то, что из памяти людей быстро стирается,

как эти войны начинались. Лица тех, кто воевал, и тех, кто терпел бедствия во время войн, пожирает огонь. Но, можно сказать, что своими работами мы возвращаем их, они возрождаются из пепла, как птица феникс»<sup>38</sup>.

В 2013 г. Т. Радя для фестиваля «Не темно» сделал оранжевые «домашние» абажуры для кованых фонарей на перекрестке улиц Мамина-Сибиряка и Ленина. С тех пор каждый год солнечные абажуры возвращаются на то место, где они были изначально установлены, согревая холодные зимние ночи своим теплым светом.

### *Вопросы и задания*

1. Какие произведения монументального искусства есть на территории УрФУ? Кто их авторы?
2. Какие произведения стрит-арта вам представляются наиболее адекватными пространству Екатеринбурга? Объясните, почему.
3. Познакомьтесь с проектом «Ни Европа, ни Азия» (2008, двор по адресу ул. 8 Марта, 21). Какие художественные формы и техники использовали ее создатели — члены группы «Куда бегут собаки»?

---

<sup>38</sup> См.: Радя Тимофей [персональный сайт]. URL: <http://t-radya.com/index.php> (дата обращения: 05.04.2017).

## ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

1. Создание коллективного дайджеста по итогам изучения курса, в который должны быть включены интервью, взятые студентами у участников современного художественного процесса в Екатеринбурге — сотрудников музеев и галерей, кураторов, критиков, художников. Список зависит от конкретных событий художественной жизни города.
2. Создание хроники современного искусства Екатеринбурга текущего года по материалам занятий в музеях и галереях и информации в СМИ.
3. Написание аналитического эссе по одной из посещенных выставок современного искусства.

## ТЕМЫ СЕМИНАРОВ И ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ

### Семинар 1

#### **Современное биеннальное движение в России и Екатеринбурге: утрата идентичности или новое развитие**

##### *Вопросы для обсуждения*

1. Процессы глобализации и практики репрезентации национальных школ на биеннале современного искусства: опыт европейских выставок.
2. Уральская индустриальная биеннале как инструмент развития территории.
3. Кураторские стратегии на Уральских биеннале 2010–2017 гг.
4. Екатеринбургские художники на Уральской индустриальной биеннале: индивидуальные стратегии и глобальные тренды.

##### **Список литературы**

Бауэр У.М. «Документа 11» как зона активности и современности. Пространство «Документы 11» // Documenta 11\_Platform 5: Exhibition. Vol. 1 : Catalogue. [S. l.], 2002.

Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его механического ре-продукцирования. М., 1996.

Каталоги выставок Уральской индустриальной биеннале современного искусства (см. список литературы).

## Семинар 2

### Science–art: искусство и научно-технический прогресс

#### Вопросы для обсуждения

1. Как science–art, используя высокие технологии, решает проблемы художественного языка?
2. Могут ли работать в одной лаборатории ученые и художники? Какие функции искусства принимаются наукой?
3. Инновационный потенциал союза науки и искусства. Дает ли объединение искусства и науки другое качество культуры и жизни?

#### Список литературы

Булатов Д. Путешествие в неведомое // BioMediale : Современное общество и геномная культура : [антология]. Калининград, 2004.

Гройс Б. Искусство в эпоху биополитики // BioMediale : Современное общество и геномная культура : [антология]. Калининград, 2004. С. 168.

Каттс О. Фрагменты конструирования жизни — влажная палитра тканевой инженерии // BioMediale : Современное общество и геномная культура : [антология]. Калининград, 2004. С. 421.

Такер Ю. Комната ожидания Дарвина // BioMediale : Современное общество и геномная культура : [антология]. Калининград, 2004. С. 80.

Эскотт Р. Интерактивное искусство: на пороге постбиологической культуры // BioMediale : Современное общество и геномная культура : [антология]. Калининград, 2004. С. 206.

## Семинар 3

### Перформанс в Екатеринбурге в 1990-е гг.

#### Вопросы для обсуждения

1. Социокультурные факторы развития перформативных практик на Урале.
2. Границы перформанса: жизнь и искусство.
3. Этические нормы в современном искусстве.

## Список литературы

*Ковалев А.* Российский акционизм: 1990–2000. М., 2007. URL: [https://monoskop.org/images/c/cc/Kovalev\\_Andrey\\_ed\\_Rossiyskiy\\_aktSIONizm\\_1990–2000.pdf](https://monoskop.org/images/c/cc/Kovalev_Andrey_ed_Rossiyskiy_aktSIONizm_1990–2000.pdf) (дата обращения: 27.05.2017).

*Сальников В.* Производство искусства и автор в 90-е годы // Художественный журнал. 2004. № 25. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/25/> (дата обращения: 27.05.2017).

*Гниренко Ю.* Перформансы художников Екатеринбурга и Нижнего Тагила // Перформанс как явление современного отечественного искусства. URL: <http://www.gif.ru/texts/txt-gnirenko-diplom4/> (дата обращения: 27.05.2017).

*Кикодзе Е.* Новый русский перформанс // Комод. 1999. № 8. С. 70–71.



## ВОПРОСЫ К ЗАЧЕТУ

1. Определение и границы термина «современное искусство».
2. Истоки современного искусства Екатеринбурга: архитектура конструктивизма, живописный авангард.
3. «Уктусская школа» и ее значение для развития современного искусства на Урале.
4. Опыты поп-арта в Екатеринбурге.
5. Соц-арт в Екатеринбурге: специфика репрезентации, взаимоотношения с властью.
6. Левое крыло Свердловской организации Союза художников в 1960–1980-е гг.
7. Неофициальное искусство в Екатеринбурге в 1970–1980-е гг.: объединение «Сурикова, 31» и его лидеры.
8. Перформативные практики в искусстве Екатеринбурга 1990-х гг.
9. Уральский видеоарт 1990-х: от технологических экспериментов к новой поэтике.
10. Искусство новых медиа в Екатеринбурге в 2000–2010-е гг.
11. Роль кураторов в репрезентации современного искусства Екатеринбурга.
12. Инсталляция как тотальное художественное действие: выставка «ПостВДНХ» и др.
13. Институциональный контекст современного искусства Екатеринбурга: музеи, галереи, культурные центры, издания.
14. Уральская индустриальная биеннале как катализатор развития современного искусства в Екатеринбурге.
15. Деятельность Уральского филиала Государственного центра современного искусства (ГЦСИ/РОСИЗО) в 2000–2010-е гг.

## РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

### Основная

Авангардные направления в советском изобразительном искусстве / ред. Т. Жумаги. Екатеринбург, 1993.

*Андреева Е.* Всё и Ничто : Символические фигуры в искусстве второй половины XX века / Е. Андреева. СПб., 2004.

*Андреева Е.* Постмодернизм : Искусство второй половины XX — начала XXI века / Е. Андреева. М., 2007.

Антология российского видеоарта. М., 2002.

Арт-азбука : словарь современного искусства / под. ред. М. Фая. URL: <http://azbuka.gif.ru/> (дата обращения: 17.04.2017).

*Бобринская Е.* Концептуализм / Е. А. Бобринская. М., 1994.

Брусиловский М. Ш. Живопись. Екатеринбург, 2001.

2-я Уральская индустриальная биеннале современного искусства : каталог = 2<sup>nd</sup> Ural Industrial Biennial of Contemporary Art : Catalogue. Екатеринбург, 2012.

*Галеева Т. А.* Герман Метелев / Т. А. Галеева. Екатеринбург, 2015.

*Галеева Т.* Екатеринбург и художественные окрестности: субъективный взгляд / Т. Галеева // Чтения по современному искусству: история, тенденции, перспективы развития : альманах. Н. Тагил, 1999. С. 32–35.

Город-порт: здесь моря нет : выставка. 30.09–16.10.2011. Екатеринбург : Уральский филиал Государственного центра современного искусства, 2011. URL: <http://www.ncca.ru/eventtexts.text?filial=5&textid=45&id=1140&filial=5> (дата обращения: 16.05.2017).

*Гниренко Ю.* Евразийский синдром / Ю. Гниренко // Художественный журнал. 2002. № 47.

*Джеуза А.* Видеотворчество и художественное сообщество : Исторические параллели между США и Россией / А. Джеуза // Художествен-

ный журнал. 2005. № 58. 59 сент. URL: [http://xz.gif.ru/numbers/58-59/videoтворчество/#14\\_up](http://xz.gif.ru/numbers/58-59/videoтворчество/#14_up) (дата обращения: 07.08.2017).

*Деготь Е.* Русское искусство XX века / Е. Деготь. М. 2000.

Евразийский синдром : каталог выставки. Екатеринбург, 2004.

Екатеринбург : Искусство России. URL: <http://www.gif.ru/cities/ekb/> (дата обращения: 07.08.2017).

*Жумати Т. П.* Художественный андеграунд 1960–1980-х гг.: столица и провинция / Т. П. Жумати // Изв. Урал. гос. ун-та. 2005. № 35. С. 173–182.

*Жумати Т. П.* Уктусская школа (1965–1974): к истории уральского андеграунда / Т. П. Жумати // Изв. Урал. гос. ун-та. 1999. № 13. Сер. Гуманитарные науки. Вып. 2. С. 125–127.

Кентавр : Эрнст Неизвестный об искусстве, литературе и философии. М., 1992.

*Кириллова Н. Б.* Медиакультура: от модерна к постмодерну / Н. Б. Кириллова. М., 2005.

*Ковалев А.* Российский акционизм : 1990–2000 / А. Ковалев. М., 2007.

*Козлова О.* Фотореализм / О. Козлова. М., 1994.

*Колейчук В.* Кинетизм / В. Колейчук. М., 1994.

*Крживицкая Е.* В сетях телекратии : Очерк топографии Екатеринбургского актуального искусства / Е. Крживицкая // Художественный журнал. № 28–29. С. 47–49.

*Крживицкая Е.* «Пуа Йорики» Екатеринбургской губернии / Е. Крживицкая // Художественный журнал. № 26–27. С. 57–59.

Лексикон нонклассики : Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. М., 2003. URL: <http://yanko.lib.ru/books/aesthetica/buchkov-estetika-lexicon.htm> (дата обращения: 07.08.2017).

Образ Урала в изобразительном искусстве / [сост. Е. П. Алексеев]. Екатеринбург, 2008.

1-я Уральская индустриальная биеннале современного искусства : Ударники мобильных образов. Основной проект / кураторы-сост. Е. Деготь, К. Костинас, Д. Рифф. Екатеринбург, 2010. URL: [http://os.colta.ru/m/photo/2010/12/17/openspace\\_ural.pdf](http://os.colta.ru/m/photo/2010/12/17/openspace_ural.pdf) (дата обращения: 21.11.2016).

1-я Уральская индустриальная биеннале современного искусства, 9.09–10.10.2010 : спец. проекты / куратор А. Прудникова. Екатеринбург, 2010.

Постмодернизм : энциклопедия. М., 2001.

Про паблик арт : Современное искусство в общественных пространствах. URL: <http://www.propublicart.ru/person?id=71&mode=curator> (дата обращения: 21.11.2016).

Триалог : каталог выставки. Екатеринбург, 2013.

Савчук В. Конверсия искусства / В. Савчук. СПб., 2001. URL: <http://anthropology.ru/ru/texts/savchuk/artconv.html> (дата обращения: 17.04.2017).

Савчук В. Режим актуальности / В. Савчук. СПб., 2004.

Степанян Н. Искусство России XX века / Н. Степанян. М., 1999.

Радя Тимофей [персональный сайт]. URL: <http://t-radya.com/index.php> (дата обращения: 05.04.2017).

3-я Уральская индустриальная биеннале современного искусства : Основной проект : Нет реального тела = 3 Ural Industrial Biennial of Contemporary Art : Main Project : No Real Body. Екатеринбург, 2015.

3-я Уральская индустриальная биеннале современного искусства : Исследовательский проект «Городок чекистов: от архитектуры авангарда до биеннале современного искусства» = 3 Ural Industrial Biennial of Contemporary Art : Research Project «The Chekist Neighborhood From Avant-Garde Architecture to Biennial of Contemporary Art». Екатеринбург, 2015.

3-я Уральская индустриальная биеннале современного искусства : Программа арт-резиденций = 3 Ural Industrial Biennial of Contemporary Art : Artist-in-Residence Program. Екатеринбург, 2015.

4-я Уральская индустриальная биеннале современного искусства : Новая грамотность : каталог = 3 Ural Industrial Biennial of Contemporary Art : New Literasy : Catalogue. Екатеринбург, 2017.

Шабуров А. Кто как умрет : каталог выставки. Екатеринбург, 1998.

Шабуров А. Кто есть кто в современном искусстве Екатеринбурга / А. Шабуров. Екатеринбург, 1998.

Дополнительная

Антология российского видеоарта / сост. и общ. ред. А. Исаева. 2-е изд. М., 2002.

Арган Д.-К. Современное искусство 1870–1970 / Д.-К. Арган. М., 1999.

Безумный двойник : Выставка смешного искусства. М., 2000.

Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Избр. эссе. М., 1996.

Biomediale : Современное общество и геномная культура / сост. и общ. ред. Д. Булатова. Калининград, 2004.

Гниренко Ю. Перформанс как явление современного отечественного искусства / Ю. Гниренко. URL: <http://www.gif.ru/texts/txt-gnirenko-diplom3> (дата обращения: 02.09.2017).

История в лицах. 1956–1996 : Выставка современного русского искусства : каталог. М., 1997.

Крживицкая Е. Праздник послушания: выставка «Post — ВДНХ» : артпарад обычных вещей / Е. Крживицкая // Комод. 1998. № 8. С. 52–53.

Крживицкая Е. Екатеринбургское актуальное искусство: события 1998 года / Е. Крживицкая // Комод. 1998. № 8. С. 91–96.

Маклюэн М. Понимание media : Внешние расширения человека / М. Маклюэн. М., 2003.

Московский концептуализм. М., 2005.

Тэйлор Б. Актуальное искусство : 1970–2005 / Б. Тэйлор. М., 2006.

Урал Grapho = Ural Графо : первый открытый Всероссийский биеннале-фестиваль графики. Екатеринбург, 2012–2013 : [каталог]. Екатеринбург, 2013.

Урал Grapho = Ural Графо : второй открытый Всероссийский биеннале-фестиваль графики. Екатеринбург, 2014–2015 : [каталог]. Екатеринбург, 2015.

Урал Grapho = Ural Графо : третий открытый Всероссийский биеннале-фестиваль графики. Екатеринбург, 2016–2017 : [каталог]. Екатеринбург, 2017.

Файзрахманова Г. Р. Постмодернизм в изобразительном искусстве Башкортостана и Татарстана / Г. Р. Файзрахманова // Изв. Урал. гос. ун-та. 2007. № 47. С. 184–191. (Сер. 2. Гуманитарные науки. Вып. 12).

Холмогорова О. В. Соц-арт / О. В. Холмогорова. М., 1994.

Шехтер Т. Е. Неофициальное искусство Петербурга (Ленинграда) как явление культуры второй половины XX века / Т. Е. Шехтер. СПб., 1995.

Эволюция от кутюр : Искусство и наука и эпоху постбиологии : в 2 т. / сост. и общ. ред. Д. Булатова. Калининград, 2009.

Якимович А. К. Магическая Вселенная : Очерки по искусству философии и литературе XX века / А. К. Якимович. М., 1995.

Якимович А. К. Полеты над бездной / А. К. Якимович. М., 2009.

## СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

**Аккумуляция** — разновидность «искусства объекта», в которой одинаковые или различные предметы (чаще всего бывшие в употреблении бытовые вещи) собираются в рельефоподобную композицию или вкладываются в коробку из плексигласа. Аккумуляции создавали представители «нового реализма» — Д. Арман, Ж. Тингели, Д. Споэрри, Сезар, Д. Чемберлен и др.

**Акционизм** («экшн арт» — «искусство действия») — форма современного искусства, возникшая в 1960-е гг. Объединяет ряд проявлений перформативного искусства, заменивших художественное произведение простым жестом, разыгранным «представлением» или спровоцированным «событием» (хэппенинг, перформанс, «флюксус», «искусство процесса», «искусство демонстрации»). Основоположники — К. Олденбург, А. Капроу и Д. Кейдж. Стремление стереть грань между искусством и действительностью приводит к поискам новых способов художественного выражения, придающим динамику произведению, вовлекая его в какое-либо действие (акцию).

**Ассамбляж** — разновидность «искусства объекта». Охватывает различные варианты вещественных комбинаций: ввод реальных объектов в живописные произведения (Р. Раушенберг), создание композиций исключительно из готовых форм (например, промышленных изделий), так называемые «падающие картины» (монтаж предметов на вертикальной плоскости). В этой сфере работали А. Капроу, Д. Дайн, художники группы «новых реалистов» и др.

**Аутсайдер арт** (англ. outsider art) — термин, введенный Р. Кардиналом в 1972 г. для обозначения творчества людей, не получивших профессиональной подготовки и создающих произведения искусства (графику,

живопись, скульптуру, инсталляции) безотносительно к признанию со стороны художественного мира, рыночной ценности и определением.

**Боди арт** (искусство тела) — направление, возникшее в 1967 г. Его представители используют свое тело как материал и объект художественного творчества. Оно может раскрашиваться, подвергаться солнечным ожогам и покрываться надрезами. Представители: В. Акончи, Б. Науман, Д. Оппенгейм, Л. Смит и др.

**Видеоарт** — одно из направлений медиаискусства, использующее для выражения художественной концепции возможности видеотехники, компьютерного и телевизионного изображения. Ориентирован на показ в музеях, галереях, на фестивалях и т. д., зачастую рассчитан на подготовленного зрителя. Ряд художников использовали новейшие технические достижения телевидения (магнитную запись, кассеты, мониторы, портативные устройства) для документации различных акций. Представители: Нам Джун Пайк, Й. Бойс, Б. Науман, Э. Уорхол и др.

**Видеоперформанс** — разновидность видеоарта, где видео служит средством репрезентации перформанса. Термин применяется и к документации художественных акций, и к перформансу, сделанному специально для камеры, и к работам, в которых акция интегрирована в инсталляцию, и к экспериментам с телевидением.

**Видеоинсталляция** — пространственная композиция, созданная из различных элементов, где ключевая роль принадлежит видеоизображению, воспроизводящемуся на мониторах и/или на проекционных экранах.

**Видеоскульптура** — пространственная композиция, одной из обязательных составляющих которой является видеоизображение, воспроизводимое, как правило, на экранах мониторов или телевизоров. Видеоскульптура объектно ориентирована, а потому является более замкнутой художественной структурой, чем видеоинсталляция.

**Видеофильм** — работа, созданная в технике видеозаписи, позволяющей с помощью технологии отражать индивидуальное отношение автора к реальности и творческому контексту.

**Инсталляция** (*англ.* install — устанавливать) — форма современного искусства, представляющая собой пространственную композицию, созданную из различных элементов и являющую художественное целое.

**Живопись действия** (*англ.* action painting) — направление абстрактной живописи, относится к американскому абстрактному экспрессио-

низму, а также к его европейским параллелям — ташизму, лирической абстракции, информальному искусству. Акцент со стилистики произведений переносится на манеру работы живописцев — их жесты и действия перед холстом. Характерно для живописи Д. Поллока, Р. Мазеруэлла, Ф. Кляйна, Ж. Матье и др.

**Концептуализм** (лат. *conceptus* — мысль, представление) — литературно-художественное направление, оформившееся в конце 1960-х — начале 1970-х гг. XX в. в Америке и Европе. В нем концепция произведения важнее его физического выражения. Концептуальные объекты могут существовать в виде фраз, текстов, схем, графиков, чертежей, фотографий, аудио- и видеоматериалов. Объектом искусства может стать любой предмет, явление, процесс, произведение превращается в чистый художественный жест. Концептуальное искусство обращается к интеллектуальному осмыслению увиденного. Представители: Й. Кошут, Л. Вайнер, Л. Левин, Д. Хюблер, Т. Аткинсон.

**Кинетическое искусство** — одно из направлений в искусстве 1950–1960-х гг., представители которого создавали движущиеся конструкции. Иногда иллюзия движения создавалась эффектами света. Представители: Н. Шеффер, В. Вазарели, Ж. Тингели, Г. Юккер и др.

**Коллаж** (фр. *coller* — наклеивать) — техника создания произведения с помощью наклеивания плоских фрагментов газет, обоев, цветной бумаги, отделочных материалов и пр., объемных предметов (кусков проволоки, дерева, веревок, металла). Впервые введена П. Пикассо и Ж. Браком, использовалась в футуризме, дадаизме, сюрреализме, поп-арте и др. направлениях.

**Лэнд-арт** (англ. *land art* — земляное, ландшафтное искусство) — направление, возникшее в 1967 г. в США как протест против индустриальной жизни. Художники создавали произведения непосредственно в природном окружении с использованием натуральных минеральных и растительных материалов, воды, бетона, металлов, асфальта, органических пигментов. Они работали в отдаленных областях (в пустынях, высохших озерах, на необитаемых землях), выкапывали рвы, ямы, проводили борозды, линии с помощью извести и камней, снимали дерн, делали насыпи и т. д., демонстрировали кучи земли и камней на выставках. Представители: М. Хейзер, Д. Оппенгейм, К. Андре, Р. Смитсон и др.



**Минимализм** (англ. *minimalism*, лат. *minimus* — наименьший) — одно из влиятельных направлений 1960-х — начала 1970-х гг., в котором форма редуцирована до минимума, сведена к простейшим геометрическим очертаниям. В качестве произведений искусства могли представляться пластмассовые и металлические коробки, квадратные листы жести, прямоугольные ровно закрашенные планшеты и т. п. Характеризуется промышленным характером изготовления, механистичностью, имперсональностью и анонимностью исполнения. Видные представители: Э. Келли, Ф. Стелла, Д. Джадд, Ж. Олитски, К. Ноланд и др.

**Нет-арт** (англ. *net* — сеть), сетевое искусство — вид медиаискусства, которое использует в качестве основного средства художественного выражения и существования среду глобальной сети Интернет.

**Оп-арт (оптическое искусство)** — направление, получившее распространение и популярность в 1960-е гг., в котором использовались различные зрительные иллюзии (движения, перемещения, слияния форм). Опиралось на психологические особенности восприятия плоских и пространственных фигур. Такие эффекты достигались введением резких цветовых контрастов, пересечением спиралевидных извивающихся линий и др. приемами. Представители: В. Вазарели, Й. Альберс и др.

**Перформанс** (англ. *perform* — представлять, выступать) — одна из форм «искусства действия», получившая распространение в 1960–1970-е гг. Предполагает наличие предварительной программы, сценария выступления, который не вовлекает в действие публику, отводя ей роль зрителя. Базовые элементы: время, место, тело художника и отношения художника и зрителя.

**Поп-арт** (англ. *pop art*, *сокр.* от *popular art* — популярное искусство) — направление, начало которому было положено в Англии в 1950-е гг., международную известность получило в 1964 г. на Венецианской биеннале, где Р. Раушенберг получил первую премию. Художники (Р. Раушенберг, Д. Джонс, К. Олденбург, Т. Вессельман, Д. Розенквист, Э. Уорхол, Р. Лихтенштейн) воспроизводили типичные продукты американской массовой культуры (рекламные муляжи и плакаты, комиксы, фотографии, упаковку, изделия массового производства). Иногда изображения заменялись демонстрацией самих предметов.

**Постмодернизм** — обозначение всей совокупности новейших направлений послевоенного периода (начиная с поп-арта) и структурно

сходных явлений в мировой общественной жизни и культуре. Характеризуется тяготением к самоиронии, деструкции и деконструкции модернистских явлений искусства.

**Реди-мейд** (*англ.* ready-made — готовый, сделанный). Название впервые применил М. Дюшан к своим объектам 1913–1914 гг. — промышленным изделиям, которые он без всяких изменений демонстрировал на выставках (писсуар, велосипедное колесо, сушилка для бутылок и др.). В 1960-е гг. получили широчайшее распространение в различных направлениях постмодернизма.

**Сайнс-арт** (*англ.* science-art — искусство исследования) — направление в искусстве, в котором художники работают с достижениями науки и новейшими технологиями в области биологии, робототехники, физики, экспериментальных технологий интерфейса (распознавание речи, жестов, лица), искусственного интеллекта и визуализации информации. Произведения такого искусства часто создаются в сотрудничестве с учеными, музыкантами, инженерами.

**Соц-арт** — одно из направлений постмодернистского искусства, сложившееся в СССР в 1970-х гг. в рамках альтернативной культуры, противостоящей государственной идеологии того периода. Образы этого искусства строились на обыгрывании приемов иронии, гротеска, деконструкции советских идеологических штампов и клише.

**Стрит-арт** (*англ.* street art — уличное искусство) — один из популярных видов современного искусства, в котором целью является приспособление арт-объектов под городскую среду. Техники разнообразны: граффити, стикеры, постеры, баннеры, трафареты, инсталляции, скульптуры и т. п. Художник создает свой уникальный знак, стилизованный логотип, которым маркирует определенный участок городского ландшафта. Он диктует его прочтение зрителю, вовлекает его в диалог, моделируя различные сюжетные программы. Адаптированные под восприятие публики, образы несут в себе определенный эмоциональный заряд и смысловую нагрузку, существуют на улице как художественные интервенции в открытом и доступном всем урбанистическом пространстве.

**Тотальная инсталляция** — инсталляция, построенная на включении зрителя и рассчитанная на его реакцию внутри закрытого пространства, часто состоящего из нескольких помещений. Решающее значение имеет атмосфера, аура, возникающая в результате освещенности, цвета стен,

конфигурации комнат и т.д. Отдельные элементы (объекты, рисунки, картины, тексты) являются рядовыми компонентами всего целого.

**Флюксус** (лат. fluxus — течение, поток) — международное неоавангардное арт-движение, возникшее в начале 1950-х гг. в США. Основатель — Джордж Маккинас (George Maciunas, 1931–1978, используются также транскрипции Мациунас, Мацюнас, Мачюнас). В едином потоке флюксуса слились разные виды искусства и формы художественного выражения: конкретная и электронная музыка, визуальная поэзия, движение, символические жесты. Основной принцип — абсолютная спонтанность, произвольность, отказ от любых ограничений, что достигалось такими формами, как хэппенинг, деколлаж, уличные акции и представления, антитеатр. В движении участвовали В. Фостель, Дж. Маккинас, Р. Филью, Дж. Брехт, Й. Оно, Р. Уотс. Й. Бойс, Нам Джун Пайк, Т. Райли, Дж. Кейдж и др.

**Хэппенинг** (англ. happening — случай, событие, явление) — наиболее распространенная разновидность «искусства действия». Возник как форма авангардистского театра («тотальный театр») в Нью-Йорке в 1957–1959 гг. В основе — неспланированное действие, которое разыгрывается на улице или в общественных местах, где собирается большое количество людей. Хэппенинг включает в себя импровизацию и не имеет четкого сценария. Одна из его задач — преодоление границ между художником и зрителем. Основоположник — Дж. Кейдж, осуществивший первый хэппенинг в 1952 г.

**Энвайронмент** (англ. environment — окружение, среда). Получил большое распространение в США в 1960-е гг. (Д. Сигал, Э. Кейнхольц, К. Олденбург и др.). Начался с создания интерьеров с фигурами людей, почти полностью повторявших реальные пространства и их объекты. Отдельная линия этого направления представлена художниками, которые пытались включить в свои произведения различные явления урбанистического и природного окружения.

# ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие.....	3
Введение.....	5
Основные этапы развития современного искусства Екатеринбурга.....	7
Тема 1. Первые эксперименты свердловских художников 1960–1970-х гг.: «Уктусская школа».....	7
Тема 2. Неофициальное искусство Свердловска 1970–1980-х гг.....	13
Тема 3. Художественный плюрализм 1990-х гг.....	21
Тема 4. Перформативные художественные практики 1990-х гг.....	29
Тема 5. Искусство новых медиа.....	34
Тема 6. Институциональный контекст современного искусства Екатеринбурга в 2000–2010-е гг.....	40
Тема 7. Международные выставочные проекты в 2000–2010-е гг.....	44
Тема 8. Художественные «интервенции» в пространство города: стрит-арт и другие практики.....	50
Практические задания.....	59
Темы семинаров и практических занятий.....	60
Вопросы к зачету.....	63
Рекомендуемая литература.....	64
<i>Приложение. Словарь терминов</i> .....	68

*Учебное издание*

**Галеева** Тамара Александровна

**СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО  
ЕКАТЕРИНБУРГА**

Редактор *Е. В. Березина*

Компьютерная верстка *В. К. Матвеев*

Подписано в печать 18.12.2017. Формат 60×84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.

Усл. печ. л. 4,2. Уч. изд. 3,9 л.

Гарнитура Minion Pro.

Бумага офсетная. Тираж 50 экз. Заказ № 389.

Издательство Уральского университета  
620000, Екатеринбург-83, ул. Тургенева, 4

Отпечатано в Издательско-полиграфическом центре УрФУ  
620000, Екатеринбург-83, ул. Тургенева, 4

Тел.: +7 (343) 358-93-06, 350-90-13, 358-93-22, 350-58-20

Факс: +7 (343) 358-93-06

E-mail: [press-urfu@mail.ru](mailto:press-urfu@mail.ru)

<http://print.urfu.ru>



